كلمة في الاستفتاء الغربي



بقلم
أحمد السقاف
الامين العام لرابطة الأدباء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم افكر في أن اعقب على ما نشر في احدى الصحف المحلية حول العروبة والإسلام لولا ان واحداً ممن لجأت اليه الصحيفة لابداء الرأي استاذ في كلية الحقوق والاستاذ له طلاب قد يقرأ بعضهم ما يكتب وقد يتأثرون بما يقول ، ولقد تجنى هذا الاستاذ بدافع حزبي على العروبة مستغلاً النعت القبيح المقدم من السائل . وليس من المحزن أن يقول ما قال فهو معروف باتجاهاته الدينية الحزبية ، ولكن المحزن حقاً أن تطرح

الصحيفة الاستفتاء بالشكل الذي طرحت، وفيه ما فيه من قبح لا يليق بصحيفة يملكها عرب لا يشك أحد في صفاء عروبتهم، ورفضهم التطاول على العروبة التي اليها ينتسبون !

لقد زارني قبيل سفري واضع الأسئلة، وطلب مني الرد على الاستفتاء ودهشت حين وجدت واحداً من اسئلته يقول: ما رأيك فيمن نعت العروبة بالصهيونية، ونظرت إليه مستغرباً وهو الشاب الفلسطيني الذي يعرف معنى العروبة والعرب والقومية العربية، فبادرني قائلاً ان واحداً من زعماء ايران وصف العروبة بالصهيونية !!

وكان ردي ان العصابات الصهيونية في فلسطين تقول عن ابطال الثورة الفلسطينية انهم ارهابيون، فهل يجوز أن نستفتي على صفحات الجرايد عن مدى صحة هذا النعت ؟ ان هذا الزعيم الذي نعت القومية العربية بالصهيونية قد تحطمت آماله وأحلامه على حدود العراق فلم يستطع أن يشيد امبراطورية فارسية عنصرية على الأرض العربية، وهو فوق ذلك كله لا ينسى ثارات تاريخية بين قومه الفرس وبين أمتنا العربية تمتد إلى آلاف السنين، ولو كان هذا الزعيم الديني على اتصال روحي بالإسلام لما رضي لنفسه أن يكون عدواً للامة العربية التي شرفها الله بحمل الرسالة. وطلبت من ذلك الشاب الفلسطيني المدرس بوزارة التربية والمرتبط بالصحيفة اليومية أن يشطب من أسئلته ذلك السؤال القبيح ووعدني خيراً وسافرت للراحة والاستجمام، ولكنه سامحه الله قد آثر الاثارة على الرسالة، والخوف كل الخوف أن تنزلق صحفنا في الاثارة، وتبتعد عن الرسالة.

ولنعد الآن إلى قول الاستاذ السائل « رادف بعض المسلمين بين العروبة والصهيونية فهل ترى المساواة في ذلك

صحيحة ؟ » ويرد الاستاذ الجامعي بالآتي : « قد تكون المرادفة والمساواة في ذلك صحيحتين ، لأن وجود العرب اليهود لا ينفي كونهم منتمين إلى الصهيونية » فالسؤال فيه ايهام بان هناك فريقاً من المسلمين قد ساوى بين العروبة والصهيونية ، وكان من الواجب أن يقول ان هناك زعيماً ايرانياً رادف بين القومية العربية والصهيونية الخ .. وهذا الايهام لا يجوز أن يصدر عن شاب عربي يعتز بعروبته ، ويحتمي بها للدفاع عن وطنه السليب .

أما رد الاستاذ الجامعي فهو غريب وعجيب ويبدو جلياً ان فهمه في العروبة والقومية كفهمي في صنع القنابل الذرية ، والا فما معنى قوله أن وجود العرب اليهود لا ينفي كونهم منتمين إلى الصهيونية ، ومن قال للأستاذ الكريم أن يهود البلاد العربية يدخلون في رابطة القومية العربية ، لقد رفض هؤلاء وما زالوا يرفضون أن يكونوا عرباً رغم عيشهم الطويل في الوطن العربي زاعمين أنهم عبرانيون ثم أن العروبة ليست قسرية تفرض فرضاً بالخنجر والسيف ، ولكنها شعور بوحدة مصير هذه الأمة ، فهل يشعر يهود البلاد العربية بوحدة مصير الأمة العربية ؟ واذا كان الاستاذ الجليل قد اتخذ من يهود البلاد العربية ذريعة للهجوم على العروبة ، فهل يحق للحاقدين على الإسلام أن ينعتوا الإسلام بالاستعمار والامبريالية لأن هناك ألوفاً من الانجليز والامريكان قد اعتنقوا الدين الإسلامي ، والانجليز والامريكيون كما نعلم يمثلون ألواناً مختلفة من الاستعمار والامبريالية !

لا غرابة كما قلنا في مطلع هذا الحديث أن يكون رأي الاستاذ المذكور كما ورد في الصحيفة ، ولكن الغرابة كل الغرابة أن يذيع مثل هذا الاتهام شاب فلسطيني يعرف أكثر من غيره معنى العروبة ومعنى القومية العربية ولا ينسى أن جميع

التضحيات التي بذلت في ساحة فلسطين كانت تضحيات عربية صرفة، فنحن لم نجد منذ ثورة ١٩٣٦ حتى هذه الساعة بندقية واحدة غير عربية تدافع عن فلسطين، ولا موقفاً واحداً صادقاً غير موقف العروبيين الملتزمين بالقومية العربية، ومع احترامنا الشامل والكامل لعبارة العالم الإسلامي فان العالم الإسلامي هذا لم يقدم لفلسطين ما يستحق منه المسجد الأقصى من بذل ومؤازرة فالدول الإسلامية كتركيا وايران واندونيسيا وباكستان كانت وما زالت ترتبط بشكل أوبآخر بالولايات المتحدة الامريكية، وهذا الارتباط لا يسمح لها بنجدة فلسطين.

لقد نبهنا أكثر من مرة إلى ضرورة الالتزام بالحد الأدنى من المواقف القومية، فلا يجوز أن نستبيح كل شيء في سبيل الاثارة والحصول على مادة للنشر، ولا يجوز أن يبدي الرأي في القضايا ذات الشأن الكبير من لم تسمح له ظروفه بالاطلاع على تلك القضايا الهامة. ان الانسان عدو ما جهل، والحزبية الدينية منذ انبثاقها في مصر في أواخر الثلاثينات وهي مغمضة العينين لا تستطيع أن ترى نور العروبة والمسألة لا تحتاج إلى ايضاح، فهذه الحزبية الدينية قد نشأت في وقت كانت فيه مصر تخضع للعائلة الخديوية وهذه العائلة لا تمت إلى العرب والعروبة بصلة، كما ان الانجليز كانوا مسيطرين على البلاد المصرية، وقواتهم العسكرية ترابط في قلب القاهرة، فجاءت افكار هذا التنظيم الديني بعيدة عن العرب والعروبة للاسباب الآتية:

١ ــ ان رأس الدولة غير عربي ولا يقبل بظهور أي تنظيم فيه اشارة إلى العرب.

٢ ــ ان الانجليز يسيطرون على مصر ويشجعون كل من يدعو إلى عزل مصر عن الأمة العربية كيلا تشعر مصر بهويتها

وتتزعم البلدان العربية الثائرة على الاستعمار البريطاني في المنطقة.

٣ ـ هناك فلول من اقليات عرقية في مصر، وهؤلاء كانوا يحاربون مع البيت المالك ومع الانجليز في خندق واحد معاد للعروبة.

٤ ـ الشركات الاحتكارية الاجنبية الضخمة في مصر، ونحن نعلم أن أكثر من تسعين في المائة من الاقتصاد المصري كان بيد الاجانب وهؤلاء كانوا يعادون العروبة ويبذلون الأموال الهائلة لمحاربتها ويكفي أن نعلم أن اليهود في مصر انشأوا مجلة الكاتب المصري لتضليل الأدباء والمثقفين والابتعاد بهم عن قضايا العروبة، ومع الأسف الشديد فقد رضي الدكتور طه حسين أن يكون رئيساً لتحرير هذه المجلة.

لقد نشأت الحزبية الدينية في مصر في هذا الجو فلم تستطع أن تحتضن العروبة وترفع أعلامها كما رفعت شعارات الدين، وحين ضرب الرئيس الراحل جمال عبدالناصر هذه الحزبية الدينية وتشتت اقطابها لم يتمكن هؤلاء من رسم خطة عمل جديدة مستفيدة مما استجد في الساحة العربية، ولقد كان بوسع الذين عملوا على نشر الحزبية الدينية في الكويت ان لا يتمسكوا بالموقف القديم من العروبة غير انهم لاسباب غير خافية على أحد سلكوا الطريق نفسه، ومهما استطاعوا أن يستدرجوا عقول السذج من طلبة المدارس والجامعة فانهم منهزمون لا محالة، فالفكر القومي يسيطر على المنطقة العربية بأسرها. ان المخابرات الأجنبية وعلى رأسها مخابرات اسرائيل والولايات المتحدة الامريكية تبذل من الجهد والمال ما تعجز الاقلام عن وصفه لمحاربة العروبة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولن تنسى اسرائيل ولن تنسى الولايات المتحدة الامريكية أوبريطانيا وفرنسا ما قامت به القومية العربية منذ العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ ــ وهو تاريخ التحول القومي في القيادة المصرية ــ إلى المؤامرة الكبرى المتمثلة في الغدر الصهيوني الامريكي على الامة العربية عام ١٩٦٧ ، ففي السنوات العشر هذه استطاعت القومية العربية أن تمزق المعاهدة الانجليزية المصرية ، وتؤمم قناة السويس وتبني السد العالي وتقدم على تجربة الوحدة بين الاقليمين المصري والسوري ، وتقوم بثورة ناجحة في العراق لتخرجه من حلف بغداد ، وتخلصه من الحكم المرتبط بالاستعمار، واستطاعت القومية العربية كذلك أن تطرد الفرنسيين من المغرب وتونس ، وتحوز على نصر مذهل في الجزائر، وتقضي على الحكم المتعفن في شمال اليمن، وتحرر الجنوب منه من استعمار البريطانيين ، وتقتلع الوجود الاستعماري بعد ذلك من امارات خليجنا العربي الزاهر، وبعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ ظن الاعداء ان العروبة قد سحقت بذلك الغدر الذي شاركوا فيه اسرائيل ولكنهم فوجئوا بضربات جديدة توجهها اليهم القومية العربية كانطلاق الاشتراكية، وتأميم شركات النفط ، وظهور قيادات عربية شابة ملتزمة بالعروبة والقومية أشد الالتزام، ولعل البناء الشامخ الذي بنته العروبة في عراق الثورة خير دليل على رفض هزيمة حزيران وانطلاق الاحرار نحو الامام، ومن ذا الذي يستطيع أن ينكر ان التحرش الايراني بالعراق في صيف ١٩٨٠ لم يكن من صنع هؤلاء الاعداء المخططين لعرقلة مسيرة العروبة حتى ادى ذلك التحرش إلى حرب طاحنة ما زالت مستمرة إلى اليوم ، وبدهي أن اعداء

العروبة قد فجعوا حين رأوا جيش العراق يلحق الهزائم بالجيش الفارسي الجرار رغم الاسلحة الامريكية الهائلة المتطورة. ابعد هذه المعارك البطولية التي خاضتها العروبة وانتصرت فيها على الاستعمار ين يمكن أن يهادن هؤلاء العروبة أويكفوا عن محاربتها ؟

انهم لمصممون على خلق المعارضين للمسيرة القومية في كل مكان من الأرض العربية ، وما الحزبية الدينية الداعية الى الطائفية الضيقة والمستمرة للتحامل على العروبة إلا جزء لا يتجزأ مما اعد الأعداء لمسيرة هذه الأمة.

وعزاؤنا أن المد القومي في ازدياد ، ولن ينحسر باذن الله ما دامت العروبة غير عادية ولا باغية « أما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض » .

أحمد السقاف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غيوم



شعر
سليمان الخليفي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغيـــوم المتخلـــق الاشـــكال
تتـــرى
تمـــزج الألـــوان نثرا
كعصافـــير مـــن الفـــجر
خـــرافي الصـــور
اقنعتني !
بعدمـــا نسّقني فيـــك التوّعـــد !

والخريف الـ قسرت في نسغ الأوراق فيه
نابضـــات
فغـــدت تشـــعل
جمـــراً
اعتراني !
بعدمـــا غيّبني فيـــك التوحّـــد !

والمداد ألفاض في أروقة الحرف
وتســـكاب التعابـــير
انهيار العالم القائم
ارهاصـــاً
لما قد زاغ عنه الستر
ما خلّقـــه الرســـم
على وقع البيان البكر
ســـحرا
احتواني !
بعدمت ارهقني فيك التعبد !

والمعاني، الشذ فيها العقل
عـــن خطتـــه ،
صيّر في الاعماق انهارا وخبزا
صـــاغ في الأنهـــار أحداقـــا
نمـــيراً
كـــان فيهـــا المـــاء والابصـــار
والموعـــد خمـــرا
دوختني !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعدمـــا ايقظني فيـــك التوجّـــد !

والهموم ألأينعت في طبع
من ضيعت الأيام في رحلته
كالقهـــــر
فكرا
اخجلتني !
أنت
يا ركض النجوم السافرات
الغر
صخب الفائرات
الكثر
مهوى الدهر
احلاماً ندية .
أنا عرق جادل التاريخ احزانا
بشـــــوق
للسمات اليعربية
رب لا تأتين جهرا
انت صهر الذات
أمْدي
فيّ بدءاً وحمية .
أنت قبر الفائضين الدهم
سقط الغجرية
من نفاض الخرج
انماط الشكول البشرية ،
من نواسيّ إذا قيلت بصدق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حشرت في لفظه
اخلاط معنى
اجنبيـــــة .
وبقايا شبح صاغ من الاسلام
شكلاً
ابجدية .
وشعوبي تهجى الحقد
اضغاث حروف
ازلية
انت
يا معنى غز يـــــة !!
يرتدى المعجم في صدرك
ثوباً من مطر
تنسغ الكلمات نايا
يشرب القلب باشجانك
ابداعا
يرج الفضة الصهباء في وجه القمر
و يعرّي همسة الروح
يحاكي فيك تمثال قدر.

بيد أن القطر من عينيك
ما أصبح غيثاً
والتواشيح التي ترقصها الأهداب
غنّتها تصاو ير العصافير ألتنزت
من بر يق ند عن فجر ين
عينيك وشذر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غيمت فيه المعاني
وهمت
طيفاً وسحراً
العصافير
ألغزتني ألغَزتني
جنّحت في الصدر سرا
غلبتني !
بعدما انهكني فيك التعدد
بعدما حرضني فيك التعدد .

سليمان الخليفي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



هذه مقدمة الكتاب الذي كان للاستاذ خالد سعود الزيد فضل السبق فيه مما جعل بعض الأقطار الشقيقة تقتدي به ، وتستل من دليل الخليج ما يخصها منه ــ وهذا جهد يستحق عليه الاستاذ خالد الشكر والتهاني .

« البيــان »

الكويت في دليل الخليج *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* مقدمة كتاب « الكويت في دليل الخليج » الذي سيصدر للكاتب قريباً .



خالد
سعود
الزيد

توطئـــة:

سقطت عاصمة الخلافة (بغداد) ودخلها التتار وقتلوا أهلها واستباحوا حمى الأمة، وتتابع الليل، وتوافد الظلام، ولم يبق من بنيان الأمة غير أطلال.

تمزقت الدولة العربية شرَّ ممزق، واحتضن كلُّ غاصبٍ ما يليه من أرض، واستعبد ما فوقها من عباد.

أنشب الحاقدون أظفارهم، وكُبِّلَ الإنسانُ العربي وأُبعد. وعاث في البلاد كلُّ مقتنص ودخيل.

لقد تراكمت الظلمة، وظل العراق والشام ومصر نهباً للأتراك أربعة قرون.

وقامت بعد سقوط الخلافة العباسية دويلات على شطآن الخليج العربي

في شرقه وغربه. لم يحفظ التاريخ لنا عنها الا القليل الأقل. قامت ثم نامت. وقام على أنقاضها بنيان ولكنه ظل مجهولاً.

بيد ان دولتين عربيتين قامتا، وأعطانا التاريخ بصيصاً من نور عن الأولى، وتفصيلاً عن الأخرى ولكن المنية عاجلت الأولى ودب الوهن في الثانية لأسباب سنشرحها.

لقد قامت الأولى على مضيق هرمز، وتملكت الشاطئين، وشمل ملكها مكران وأعماق فارس. لها أسطول بحري، ولها تجارة مع عُمان وأفريقيا، والهند.

ولكن ساء حظها، وعثر جَدُّها، فلقد مات سيدها القوي وخلّف عليها طفلاً يحكمها. وجعل عليه وصياً إسمه الشيخ عطار.

وجاء (البوكيرك) عام ١٥٠٦ إلى مضيق هرمز وغدر بالوصي فقتله بالخنجر وهو يتغدى وقد جاءه للتفاوض ثم فرض على الطفل (سيف الدين) شروطه، ورفع سيف الدين علم الصليب.

أما الدولة الأخرى فهي دولة (الموالي) في عربستان أسسها (محمد بن فلاح) عام ٨٤٤ هـ وهو أول مولى وسيد عليها. وسميت بدولة (الموالي) أي السادة. ولكنَّ أعداءها من الفرس أطلقوا عليها وما زالوا يطلقون الدولة (المشعشعية).

ويقولون إن مؤسسها محمد بن فلاح كان يضع على جسده مادة مشعة ليغري العامة ويخدعهم ويقولون: إنه ادعى (المهدوية).

لقد حاربه الأتراك المغول أولاً وأطلقوا أبواقهم في سبّه وشتمه.

وجاء بعد ذلك (الصفويون) عام ٩٠٥ هـ بزعامة إسماعيل بن حيدر الصفوي فأشاعوا عنه من سوء القول ما أشاعوا. وأذاعوا في كتبهم وكتب من اشتروه من رجال الدين مروق المولى محمد بن فلاح عن الدين. وما ذلك إلا لأنه أسس دولة عربية قوية.

كان رحمه الله شيعي المذهب عربي الجذور والمنزع لم يَدنْ لفارس بالولاء فهم حاقدون عليه يرمونه بما يشتهون وبما لا يشتهون وبما لا يرضي الحقيقة

والدين . فأرجفوا من حوله وخلقوا له الفوضى وأغروا به رجال الدين وناصبوه العداء حتى استسلم من تلاه من حاكمين للفرس وأذعنوا .

لقد اتفق البرتغاليون والصفويون على تصفية الحكم العربي أينما كان وحيثما وجد . وتلفتوا إلى الجزيرة العربية وفي صدر (البوكيرك) حقد وضغينة على (مكة) و(المدينة المنورة) فاتفق الطرفان على الهجوم . يأتيها (البوكيرك) من قبل البحر الأحمر شرقاً و يأتيها الصفوي من جانب الخليج العربي ولكن الله حمى بيته الحرام فمزق أسطول البوكيرك فعاد إلى مضيق هرمز حارقاً في طريقه السفن العربية، هادماً المدن، قاتلاً الاطفال والنساء والرجال .

واستولى البرتغاليون والفرس على الأرض العربية ورأينا النساء اليعربيات يُؤسَرْنَ و يبعْنَ في سوق النخاسة في كل من تبريز ولشبونة .

وتتابع الليل وبعد مائة عام من هذا الغزو أبى الله إلا أن يعيد للعرب كرامتهم فبعث فيهم بطلاً وأرسل إليهم عملاقاً مؤسساً لأكبر دولة في الخليج .

وقامت دولة في عمان موحدة . وحدها (الإمام) اليتيم (ناصر بن مرشد) إمام عُمان وسيد الخليج . ومؤسس الدولة التي هزمت من بعده الفرس والبرتغاليين واستولت على مستعمرات البرتغاليين واسترد الامام أحمد بن سعيد الأرض العربية السليبة وطرد الفرس ورفرف العلم العربي في الجانب الشرقي من الخليج كما هو في الجانب الغربي منه .

هذا تلخيص تاريخي لما حصل للأرض العربية وللأمة العربية بعد سقوط بغداد أضعه أمام القارىء العربي للذكرى وتوطئة للحديث عن كتاب (دليل الخليج) وقد وضعه المستعمرون البريطانيون ليكون لهم مرشداً ولعملائهم ورجالهم في الخليج دليلاً .

كتاب دليل الخليج :

وكما تقول الأمثال (رب ضارة نافعة) فالكتاب وإن وضع من وجهة نظر بريطانية خالصة في تفسير الأحداث إلا أنه وثيقة مهمة . يقول مؤلفه عن أسباب تأليفه : (أدى تزايد أهمية الخليج بعد سنة ١٨٩٩ إلى ظهور الحاجة لوجود ملخص

تاريخي وجغرافي لهذه المنطقة يستخدمه المسؤولون السياسيون . وأصدر لورد كيرزون أوامره بجمع مواد هذا الدليل التاريخي والجغرافي للخليج وعُمان ووسط جزيرة العرب في سنة ١٩٠٣ــ وبدأ العمل فيه في العام التالي.

وفي شتاء ١٩٠٤ــ ١٩٠٥ قام الكاتب يعاونه مسترج . س . هـ جابر ييل الذي كان مرشحاً لوظيفة سياسية في حكومة الهند وتم تعيينه بها بعد ذلك ، قاما معاً بجولة في الخليج من أجل جمع المعلومات لهذا الدليل . ومن الأماكن التي زارها الكاتب في ذلك الوقت مسقط وصحار والشارقة والبحرين والكويت والبصرة ، وبغداد وكربلاء والمحمرة وبوشهر وبندرعباس وجاشك ، وكان قد سبق للكاتب أن صحب لورد كيرزون في جولته بالخليج في نهاية سنة ١٩٠٣م)(١) .

لقد قام السيد جي.ج لوريمر بجمع مادة هذا الكتاب منذ بداية عام ١٩٠٤ و يقول السيد/ ل. بيرد وود مقدم الكتاب في الأصل الانجليزي : (يتكون دليل الخليج وعمان ووسط الجزيرة العربية من جزءين : الجزء الأول ويحتوي على تاريخ الخليج وما حوله من الأقطار. والجزء الثاني و يشمل قاموساً يضم جغرافية المنطقة . ولقد تم نشر الجزء الثاني في عام ١٩٠٨ــ أما الجزء الأول فقد تم إعداده للنشر بواسطة السيد / لوريمر عندما عاجلته المنية في أوائل سنة ١٩١٤ وكانت جميع الأجزاء مكتوبة عدا المقدمة وفهرس محتويات الكتاب وقد تمت كتابتها من قبل صاحب التوقيع ل. بيرد وود) . و يصفه الاستاذ الدكتور أبوحاكمة في كتابه (تاريخ الكويت) فيقول :

(وأما كتاب لوريمر فهو مؤلف ضخم جاء في أربعة مجلدات ، وقد نشرته حكومة الهند في كلكتا سنة ١٩١٥ ، وكان يعتبر وثيقة سرية لا يجوز الاطلاع عليها حتى عام ١٩٥٥ على وجه التقريب ، وكل ما طبع منه لم يتجاوز مائة نسخة .

ونحن في كتابنا الحالي هذا نكثر من الاشارة إلى كتاب « وقائع الخليج » هذا، فالكتاب سفر ضخم اعتمد فيه كاتبه على سجلات حكومة الهند ومراكزها المختلفة غير أنه فيما يتعلق بالفترة التي نحن بصدد التأريخ لها يعتمد اعتماداً كبيراً على مختارات حكومة بومباي ثم كتاب بريدجز• وعيب هذا الكتاب الأكبر من حيث المعلومات التي يقدمها لنا عن الجزيرة العربية أنه لم يقرأ أي مصدر عربي

• The Wahauby

عنها ، و بالتالي جاءت معلوماته مبتورة في أحيان كثيرة . وقد جعل هذا النقص المؤلف يقول في مواقف معينة إن تار يخ رقعة ما مجهول قبل فترة بعينها ، ونضرب مثلاً لذلك بقوله عن الأحساء : « اننا لا نعرف شيئاً عن تار يخ الأحساء قبل ١٧٩٥ » ، وتار يخ الأحساء ليس بمجهول بالطبع فلو انه قد توفرت للكاتب فرصة لمطالعة تار يخ إبن غنام المسمى « بروضة الأفكار والأفهام لمرتاد حال الإمام وتعداد غزوات ذوي الإسلام » أو تار يخ ابن بشر المسمى « عنوان المجد في تار يخ نجد » أو كتاب « لمع الشهاب في سيرة محمد بن عبدالوهاب » لو انه تسنى له ذلك الاطلاع لوجد ان تار يخ الاحساء معروف لاسيما في الفترة التي يعالجها .

وعلى الرغم من هذا فسوف يبقى كتاب « وقائع الخليج » هذا منبعاً لا ينضب لمن يطلب معلومات عن النشاط البر يطاني في الخليج وفي القرون التاريخية الحديثة ولا سيما حوادث القرن التاسع عشر بالذات) (٢) .

لقد سماه مؤلفه :

Gazetteer of the Persian Gulf, Oman and Central Arabia.

وترجم أبو حاكمة العنوان بقوله (وقائع الخليج) أما ترجمة قطر فأطلق عليها (دليل الخليج) و يقع هذا الدليل بترجمته العربية بقسميه التاريخي والجغرافي في أربعة عشر مجلداً كل قسم في سبعة مجلدات ، ولقد قامت حكومة قطر مشكورة بترجمة هذا الكتاب وأعادت طبعه مرتين . طبع القسم التاريخي لأول مرة في عام ١٩٦٧ ثم طبع القسم الجغرافي في عام ١٩٦٩م ثم اعيد طبع الدليل بقسميه في عام ١٩٧٦م .

لقد ضم هذا السفر الكبير صفحات من تار يخ مجهول عن منطقة هي من أهم مناطق العالم موقعاً . فهو وثيقة من أمهات الوثائق البر يطانية عن الخليج . لم يوضع للقارىء العادي ولا للقارىء المتخصص بل جمعت مادته وحققت لتكون مرجعاً لموظفي بر يطانيا المخلصين ومعتمديها السياسيين .

لقد جمع هذا الكتاب فأوعى . لم يترك صغيرة في المنطقة ولا كبيرة إلا أحصاها . رسم المنطقة وصورها ، وفصّل تاريخها تفصيلاً . وضع كل جزء منها تحت المنظار ، مدنها وقراها ، قبائلها وقواها ، ملّلها ونحلّها . كم عدد حيواناتها من إبل

وغنم و بقر ؟ وماذا فيها من نبات من نجم وشجر ؟ عدَّدَ معادنها ، ورصَدَ أنواءها وأجواءها .

انه كتاب ضخم الحجم ، غز ير المادة ، عظيم الفائدة ، نادر المثال ، موسوعة جمعت عن تار يخ المنطقة ما أهمله التار يخ عن المنطقة بأسرها . فليس المقصود بالخليج في الكتاب دوله المحصورة بضفتيه والواقعة على شاطئيه بل إن الكتاب يحتوي على ما هو أبعد من هذا مدى وأرحب مسافة ومساحة .

فهو يكتب عن المنطقة منذ بداية الاستعمار البرتغالي إلى بداية دخول القرن العشر ين . فيؤرخ لعمان ولدول الخليج التي نشأت من بعد ، و يؤرخ لإيران والعراق وتركيا ووسط الجز يرة العر بية منذ قيام الدولة السعودية الأولى ، و يؤرخ لإمارة جبل شمر كما يؤرخ لكل ما يتصل مع بر يطانيا بعلاقة أياً كان نوعها منذ دخول بر يطانيا الخليج .

الكويت في دليل الخليج :

وردت المادة المتعلقة بالكو يت في القسمين الجغرافي والتاريخي على صورتين ،

الأولى : مادة ذات كيان مستقل تحتل سبعين صفحة من الجزء الثالث من القسم التاريخي ، وار بعين صفحة من الجزء الرابع من القسم الجغرافي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اما الصورة الثانية : فهي مبثوثة متناثرة في ثنايا الكتاب وعبر الأجزاء الأر بعة عشر مجلداً وهذا ما دفعني إلى وضع كتابي (الكو يت في دليل الخليج) . فلقد قرأته بقسميه التاريخي ، والجغرافي صفحة صفحة وكلمة كلمة . وجمعت المادة المتناثرة والمتباعدة وضممتها على أبعاضها ونسقتها تنسيقاً تاريخياً وفق الزمن فيما يتعلق بالتار يخ . ونسقتها تنسيقاً موضوعياً فيما يتعلق بالجغرافيا .

وجعلت الكتاب سفر ين : سفراً للتار يخ ، وسفراً للجغرافيا .

المنهج :

أولا : جعلت المادة المتعلقة بالكو يت ذات الكيان المستقل التي وردت فيما بين الصفحة ١٥٠١ ــ ١٥٧٠ من الجزء الثالث من القسم التاريخي أصلاً لسفر التار يخ وألحقت بها المادة المتناثرة .

ورأيت المؤلف قد رتب هذه المادة ترتيباً زمنياً قائماً على تسلسل الأحداث تاريخياً منذ نشأة الكويت إلى منتصف عهد الشيخ مبارك الصباح تقريباً فجعلتها في خمس فترات هي :

الأولى من ١٧١٦ ــ ١٧٩٥م

الثانية من ١٧٩٥ ــ ١٨٦٦م

الثالثة من ١٨٦٦ ــ ١٨٩٢م

الرابعة من ١٨٩٢ ــ ١٨٩٦م

الخامسة من ١٨٩٦ ــ الى تار يخ بداية تأليف المؤلف لكتابه .

. وظلت تقسيمات المؤلف لم يمسها سوء ضمن التقسيم الذي وضعته .

ثانياً : كل فترة من الأصل اتبعتها مباشرة بملحق بها من المادة المتناثرة متناسق معها زمناً وموضوعاً . معنونٍ حسب عناو ين الأصل أو ما يرشد إلى معناه من الأصل .

فكل فترة من الفترات السابقة يأتي بعدها ملحقها . وكل ملحق مقسم إلى فقرات مرقمة . وقد يلحق كل عنوان من الأصل أكثر من فقرة .

فنحيل القارىء إلى أرقام الفقرات المتعلقة بالموضوع المعروض . وعلى سبيل المثال :

ورد في الأصل من الفترة الأولى تحت عنوان (مشاركة عتوب الكويت في فتح العتوب للبحر ين سنة ١٧٨٣) فنشير في الهامش قائلين : طالع الفقرة ٩ و ١٠ من ملحق هذه الفترة . ليتمكن القارىء من ربط ما جاء في الأصل بما هو منثور وقد جمعناه من دليل الخليج عبر أجزائه السبعة .

ثالثاً : ما جاء في (ثانياً) خاص بالفترات الأربع التي أشرنا اليها ، أما الفترة الخامسة وهي الخاصة بعهد الشيخ مبارك الصباح فقد غطت مساحة واسعة تمثل الثلثين من الأصل . وتضمنت مادة ضخمة من المتناثر في الأجزاء التاريخية السبعة من القسم التاريخي لدليل الخليج .

ويكاد ملحقها يشكل أصلاً وحده ويكاد يكون كتاباً مستقلاً بذاته . فلغزارة هذه المادة من الملحق جعلتها فقرات وقسمتها أقساماً هي :

القسم الأول : علاقة الكويت بتركيا .

القسم الثاني : علاقة الكويت بنجد ووسط الجزيرة العربية (ابن سعود وابن رشيد)

القسم الثالث : علاقة الكويت ببريطانيا .

القسم الرابع : علاقة الكويت بألمانيا .

القسم الخامس : علاقة الكويت بروسيا .

القسم السادس : علاقة الكويت بفرنسا .

القسم السابع : قضايا وشؤون مختلفة .

وأدرجت تحت هذا العنوان مواضيع عامة شتى ذات أهمية وعلاقة خاصة بتاريخ الكويت .

رابعاً : أشرنا إلى رقم الصفحة وأرشدنا إلى موضع كل فقرة من فقرات الملحق في دليل الخليج بقسميه التاريخي والجغرافي وقد اعتمدنا أرقام صفحات الطبعة الثانية لعام ١٩٧٦ من الطبعة القطرية وينتظم القسم التاريخي رقم تسلسلي واحد لكل صفحاته في أجزائه السبعة . يبدؤ من ١ ــ ٤٠٠٠ وكذلك الأمر فيما يتعلق بالقسم الجغرافي في أجزائه السبعة يبدؤ من ١ ــ ٢٥٩٥ .

خامساً : رُسمتْ في الطبعة المترجمة بعض أسماء القبائل والمواضع محرفةً فاعدنا كلاً إلى موضعه من الصواب قدر المستطاع وأشرنا في الهامش إليه .

سادساً : إذا جاءت رواية المؤلف لحادثة أو عن شخصية بعينها مخالفة لما وردت عند سواه نشير في الهامش إلى ذلك وندل على مواضعها في مراجعها .

سابعاً : لاعطاء صورة أجلى لحادثة أو شخصية تكلم عنها المؤلف أعدنا القارىء إلى مواضع الحديث عنها من كتب التاريخ .

ثامناً : ما جاء في الهامش مذيلاً باسم المؤلف أو المترجم فهو للمؤلف أو للمترجم وما ترك مطلقاً بلا تذييل فهو من وضعنا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تاسعاً : أما فيما يتعلق بالسفر الجغرافي فسأتحدث عن منهجي فيه في مقدمته إن شاء الله .

راجياً أن تتولى دولة قطر والدول العربية الأخرى استخراج ما يخص كلاً منها من مادة في هذا الدليل على هذا المنوال أو على شكل آخر أفضل حتى تسهل الاستفادة من هذا الدليل الضخم الحجم والمادة .

كلمة أخيرة :

إن معلومات « دليل الخليج » وضعت في مطلع القرن العشرين . ولقد تبدلت صور أو قد نال كثيراً من أطرافها التغيير، وذهبت إمارات، وقامت إمارات، وهلكت دول عظمى، وزالت ممالك كبرى . وتغيرت حدودٌ وانكمشت، وتمددتْ حدودٌ وانتعشتْ .

فما عاد العراق تركياً بل عربياً كما كان أولاً وكما سيظل إلى الأبد عربياً وما عادت الجزيرة ممزقة بل دولة عربية واحدة وما عادت الكويت محمية بريطانية ولكنها دولة عربية مستقلة وما عاد الخليج إمارات متصالحة بل دولة واحدة ذات كيان واحد وستظل عُمان حربةً في نحور من تسولُ نفسه له دخول الخليج مستعمراً ففي شمال الخليج يطل العراقي وفي جنوب الخليج تتأهب عُمان وتبقى هذه الأمة هي الأمة الأقدر على تجاوز كل الأحداث السلبية، والأقدر على إعطاء المزيد من الخير لأنها خيرٌ منذ كانت وإلى الأبد .

وختاماً :

لله وحده المنة والفضل والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله وصحبه .

خالد سعود الزيد

الهوامش :

(١) ص ٦٠٩ وطالع الفترة الخامسة من هذا الكتاب فيما يخص جولة اللورد كارزون للخليج .

(٢) ابوحاكمة تاريخ الكويت جـ ١ القسم الأول ص ١٩ .

تحولات الأزمنة



شعر الدكتور
خليفة الوقيّان

1

في الزمان الترابي
تبتلع الأرض أحزانها
فتقيء بصخف الصباح
وجوه البغايا
ذيول الطواويس
ثرثرة العار
كلّ الطقوس القبيحةِ
تُبدل كل الأفاعي
جلود الشتاء
وتخرج تختال
في ثوبها اللولبي المفضض
تحضن جلادَها في المساء الذبيحة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

2

في الزمـــان الرصـــاصي
يلبس « قورش » جبّته
يرتـدي العِمَّـةَ
الخـوذة الأزليـة
يَهـدي جحافلنـا
نحـو بوابـة القدس
يقتـاد أسـرى اليهـود
إلى بابـل العربيـةِ
يبقى « نبوخـذ » يرقب
كيـف يـدور الزمـان
تغيّر أشـكالها الكائنـات
ويكتسـب المـاء لونـاً جديـداً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

3

في الزمـان النحـاسي
تصْـدق كلّ النبـوءات
والحلم يحصـد نبت البحـار
يقلّب « سيف بن ذي يزن » سيفه
حائـراً
باحثـاً عـن معـين
يعيد إلى القدس أحلامها العسجديةِ

يُبدل « كسرى » بـ « مسروق »
إن جحافل « وهرز » تقتطف النصَر
والجزيـــة السرمديـــة :
« مَنْ مثل « كسرى » شهنشاه الملوك له
أو مثل « بهرز » يوم الجيش إذ صالا »
« فاشرب هنيئاً عليك التاج متكئاً
في رأس « غمدان » دار منك محلالا »
« تعلك المكارم لا قعبان من لبنٍ
شِيبا بماء فعادا بعدُ أبوالا »

4

في الزمان الخلاسي
تغتال اسماءها الأحرف اليعربيةُ
تُستبدل الضاد
تجتث أعراقَها الأبجديةُ
يشكو « الإيادي » عدل الإمام « ابن شروانَ »
بالإياد الشقية :
« إني أراكم وأرضاً تُعجبون بها
مثلَ السفينةِ تَغْشى الوعثَ والطَبعَا »
« في كلِّ يوم يسنُّون الحراب لكم
لا يهجعون إذا ما غافلٌ هَجعا »
« وقد أظلَّكم من شطر ثغركمُ
هولٌ له ظُلَمٌ تغشاكم قِطَعا ».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

5

هنيئـــاً لثوارنـــا
في ثغـــور العواصـــم
يقيمون صرحاً
من الخزف الفارسي المنمق
يبوسون كل اللحى والعمائم
يسلّون سيف الكرامات
والمعجـــزات
يعيدون مجد الرُقى والتمائم
يصلّون في معبد النار
يمشون في ركب « ماني »
ليـــوم الخـــلاص
يديرون في بابل الأسر
في حقـــل « قورش »
نخب الهوى البابلي المعتّق

د. خليفة الوقيان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عالم ياسين المختار لا يمثل بديلاً لمجتمعه

"القطاف يأتي مباغتاً"..

عودة الحس النثري المركز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



بقلم
فيصل السعد

ها قد بلغت مشارف المدينة القاصية،
حيث لا تسير قدماي بعدُ،
ولا تخدمان في الرجوع،
تخبطان في مستنقع القلق والفوضى،
فالأرض خلو من الجدب،
ليس فيها علاقات ولا إشارة،
الأرض طين بغير صيغة،

وما من عين تشكله ،
وما من قدم غير قدميَّ، تحاولان ،
ليس غير وضع حصىً تحت الأرض
ليس سوى الوقوف في دوارها المهتاج

هكذا افتتح الكاتب ياسين عبدالرحيم كتابه ــ القطاف يأتي مباغتاً ــ والذي صدر مؤخراً عن دار المعرفة الكويتية .

يحتوي الكتاب على ٢٧١ صفحة ضمت ٣٢ قطعة من النثر المركز كان بعضها قد أطر باطار شعري .

أترعنا اقداح الحب، وسقينا الأشياء
الواحد خلفه صحراء ، والحب اثنانْ
نغم وقرار، ليل ونهار، والكون حوار
وجلسنا يا أجمل زهرة في نيسان
الدنيا بستان، نستنشق عطره
وتحدينا شوقي نارٌ، و يدي زناد

ورغم ان الكتاب يشجع على القراءة الا انه يظل دون مستوى الكاتب .

لقد عُرف ياسين عبدالرحيم بأنه يمثل سفراً ــ يكاد يكون نادراً ــ لتراثنا وادبنا المعاصر، والثقافات الاجنبية .

فهو مرجع أكيد لكثير من الأدباء والمثقفين . والذين عرفوه سيفاجئون بهذا الكتاب ــ رغم جودته ــ لأنه لم يحمل النتيجة المطلوبة للمخزون في ذهن الكاتب نذكر هذه الحقيقة من أجل أن نشير و بشكل واضح إلى الفارق الكبير بين المثقف والكاتب .

فالأول قد لا يستطيع أن يلعب دور الكاتب الذي بامكانه ان يحمل الصفتين ان اراد .

والقطع النثر ية التي ضمها الكتاب تمثل وجعاً ذاتياً اضطر الكاتب إلى افرازه بعد الحاح ذاتي مصحوب بأرق ، ومعاناة لا مفر منها الا بالصراخ كتابة . ففي بعض اللوحات يدرك القارىء بأن الكاتب يعيش اغتراباً ذاتياً ، بعد أن طلق عالمه

المعاش طلاقاً بائناً لا رجعة فيه بعد أن فشل في ايصاله إلى الشاطىء الذي يؤمن به، و بعد اقتناعه باستحالة الرجوع إلى وراء، واجتياز اسوار الوعي التي تحجبه عن الآخرين :

« هل تسمح يا سيدي الضابط أن ابول » ؟
ـ « اقضها في ثيابك » قال الضابط
لتنهمر امطار البول على العالم بأمر الضابط ،
وليغرق الطوفان فسق الدنيا ،
يجرف الحسناء من خلف مرآتها ،
و ينتزع الأطفال من مهودهم ،
و يلطم اشراق القضاة في منابرهم .

ان الذين تقودهم خطاهم إلى نتائج غير متوقعة يعيشون غرقاً حدّ الاختناق في بحر اليأس الذي لا تحده شواطىء ، لذلك نجدهم يتعمدون التقوقع وتوجيه كل قدراتهم لاسعاد اطفالهم الذين يمثلون في اذهانهم السبب الشرعي لاستمرارهم في الحياة الخانقة ، الغريبة عنهم ، القاسية .

وقد تكون حالة اليأس عند هؤلاء منطلقاً للكثيرين الذين لا زالوا متشبثين بخيوط البديل الواهية .

وقد اهدى الكاتب نتاجه الأول إلى زوجته أمل وطفليه : ارام وأصيل ، وكأنه يعيش واياهم حالة مصارحة يحاول أن يقنعهم فيها بالأسباب التي عاشها والتي اضطرته إلى رفض هذا العالم :

هذا الغاب لمن ؟
الطريق المتعبة لمن ؟
حركة صغيرة مفاجئة وضاربة لمن ؟
ارم ثيابي ،
تطلع إلى عيني .
اليوم عرسي ،
بغير وعد ولا عزاء ،
اليوم اشتقت قبل أن يصور ،

قل واعترف ،
قل انك تصير حجارة مجهولة ،
وأبا لاطفالي
انتم مصائد مسمومة ،
براميل فارغة ومثقوبة .

ليس بالضرورة أن يحدد الذي يعيش حالة يأس ، حدود العالم الذي يتحدث عنه ، فلاحدود للضجر ، وطلاق العالم المعاش الذي يعني طلاقاً للحياة ، و بالتالي ليس بالضرورة تحديدموطن الشكوى الحياتي ، بل يمكن اخضاع المعاناة لحدود ذهنية ، اذ ان الذين لا يجدون مبرراً للاستمرار في الحياة غير الاطفال وامهم يمارسون هذياناً يعني الأرق ، الأنين ، البكاء ، الحيرة .

ومن الطبيعي أن الكاتب الملتزم عليه أن يكتب بلغة الآخر ين من أجل أن يلعب دوره في أخذ الآخر ين إلى الغد الذي يحالون الوصول اليه .

ولكن الذين التزموا اليأس طر يقاً وافرازاً لاعماقهم ، ينتجون من أجل الهروب من عذاب الذات التي تلاحق اذهانهم مصرّة على السهر والمسامرة ، من أجل تذكيرهم بالأسباب التي اضطرتهم إلى طلاق العالم .

وهؤلاء يعيشون التزاماً مع ذواتهم ، يكتبون من أجل الخلاص من عذاباتها ، والتشبث بمن يعيشون حالة مشابهة من أجل المشاركة التي قد تساهم في تخفيف الألم والاقلال من ساعات الأرق التي يعيشها هذا الكاتب أو ذاك الذي كرّس اعوامه الباقية للبحث عن بديل يساعده في تناسي الواقع المر الذي يغرق فيه .

ولكننا نجد الذي اختار له عالماً بديلاً لا يحدث سكانه الا عن خطواته التي تعثرت في مسيرته التي شجعته على رفض عالمه الأول . ثم أن اليأس الذي يعيشه هذا الكاتب او ذاك كان نتيجة حتمية لما تخثّر في ذهنه من وعي :

يا عين الأعصار ،
يا ملهمة الحكايات الجليلة
يا بديلنا الضائع ،
يا أن نعرف اننا باحثون



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لن اقف عندك في أنفاس عميقة من الايمان ،
لن احفظ صلواتك واسماءك الحسنىٰ ،
لن ادخل البيت المكرس لك ،
وسوف اطردها لك من منزلي
وانفض سمومهم عن احزاني
وعن افراحي.
لست انت سوىٰ بديل ،
وقناع زائف

مثل هذا الممثل الصغير،
الذي اسمه القلب،
وهويخرج من موضعه،
القطاف يأتي مباغتاً .

بدأت حركة النثر المركز في العراق منذ عشرين عاماً ، وكان الشاعر المرحوم حسين مردان من روادها الأوائل . انتشرت هذه الحركة في بعض الأقطار العربية . مارسها شعراء عرفوا بعطاءاتهم الشعرية ، وكتبوا النثر المركز كلون أدبي جديد لا يلتزم ببحور الشعر ، ولكنه امتاز بمفرداته الأدبية ، واللون النثري الذي لا يمكن تشبيهه بالشعر أو النثر المعروف ولكنه قريب من هذا وذاك .

وقد استمرت هذه الحركة سنوات قليلة لتتوقف دون أن يضاف إلى شكلها جديد ، رغم أن البعض قد استغلها لطرح مضامين متشابكة لا يوحدها سوى اللغة النثرية الدافئة وما تحمله من نكهة أدبية .

وقد كادت هذه الحركة أن تندثر قبل أن يظهر الشاعر ــ ادونيس ــ بكتابة هذا اللون من الأدب والذي اسماه ــ جزافاً ــ شعراً .

فنحن ندرك أن هناك اطاراً للشعر يُشترط الالتزام به لمنح الصفة الشعرية لهذه القطعة أو تلك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول ادونيس في نثره :

وجه يافا طفل/ هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخل الأرض في صورة عذراء ؟/ من هناك برج الشرق ؟/ جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل/ صوت شريد ... / (وكان رأس يهذي يهرّج محمولاً ينادي انا الخليفة)/ هاموا حفروا الوجه علي/ كان طفلاً وكان أبيض أو اسود ، يافا اشجاره واغانيه و يافا ../ تكدسوا مزقوا وجه علي /
دم الذبيحة في الأقداح ، قولوا : جبانةٌ ،
لا تقولوا : كان شعري ورداً وصار دماء (١)

(١) الاثار الكاملة ، ادونيس ص ٥٨٣ .

هذه القطعة و بقيتها لا تختلف عن النثر المركز الا بفهم القارىء للأخير وعجزه عن فهم ما قاله ادونيس اضافة إلى الخطوط والأقواس التي فرضها ــ دون مبرر ــ على هذا اللون الأدبي الذي لا يمكن أن نسميه شعراً .

« ملاحظة : هذه القصيدة اهداها الشاعر إلى جمال عبدالناصر، أول قائد عربي حديث عمل لكي ينتهي عصر ملوك الطوائف و يبتدىء العصر الآخر. على حد قول ادونيس الذي لا ادري لماذا اختار هذا اللون من الحديث للتفاهم مع عبدالناصر !! » .

ورغم ان العديد من الشعراء ــ وخاصة الشباب منهم ــ سلكوا مسلك ادونيس ، مصرّ ين على تسمية هذا النوع من الكتابة شعراً ، الا انه لا يمثل ــ في رأي الكثير ين ــ حتى امتداداً للنثر المركز الذي كان مفهوماً ، و يطرب من يقرأه بعمق .

والكاتب ياسين عبدالرحيم يحمل شرعية العودة للنثر كلون أدبي لم يمارس الكاتب غيره . اذ ان النثر المركز لا بد وان يكون بديلاً للألوان الأدبية التي لم يسبق لكتاب هذا اللون ان مارسوها أو حتى حاولوا ذلك .

ثم ان عدم القدرة على ممارسة بقية الألوان لا يعتبر عجزاً ، وإلا ما خُلق الشاعر، والروائي، والمسرحي، والمثقف و... الخ .

ولأن هناك قضية تختفي وراء حروف الكاتب فلا خوف من اعتبار هذا الكتاب عودة إلى النثر المركز بشكل أكثر وضوحاً وتركيزاً :

كان الميزان يتنفس تحت يديه
و يتوزع معناه على علوّ وهبوط ،
بينها فترة تتقطع فيها أنفاس الميزان ،
و يكون عندها صامتاً بليغاً ،
وكان غبار القطن يتنفس ايضاً .
بشهقات طويلة ، مديدة ،
وزفرات قصيرة مترددة
يستقر بعدها على اجفانه وجبهته ،

ووجهه و يديه وثيابه
كان حوله من يتنفسون وحدهم ،
بغير كلام ، بغير اهتمام
لقد كانوا يتنفسون
وكان هو يتنفس

ولكن الملاحظة التي لا بد من ذكرها ، من أجل عدم السماح لهذا اللون الأدبي بتجاوز مساحته ، هي أنعدام الضرورة في زج مقاطع موزونة في قطعة نثر ية لا وزن فيها .

اذ ان زراعة أية قطعة شعر ية قد تشجع على الاعتقاد بأن الكاتب سلك الطر يق النثري بعد أن عجز عن الاستمرار في الشعر .

وهذا ما لا نر يده أن يكون من أجل اعادة بناء هذا اللون الذي كاد أن يندثر ــ كما ذكرت في البداية :

بالأمس تنازل عباس عن دنيانا ،
ونأى عنا ، في المجهول ،
والناس يعزّ عليهم عباس
هذا اطعمه خبزاً
هذا اقرضه مالاً في الضيق
وحمىٰ الجيران من الأيام السود
فكل صباح كان لعباس خير ومبرّه
يا ضيعة عباس قال الناس .
عباس توارىٰ
وأنا لا أشعر شيئاً
لا اضحك ، لا أبكي
لا .. لا
اني حائر
وأفكر في الأمر الدائر فينا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتستمر هذه القصيدة على البحر المتدارك مقطعة كل الخيوط الأدبية التي تربطها بالقطع النثرية التي ضمها الكتاب.

وقد احتلت هذه القصيدة سبع صفحات. وكان يمكن اضافتها إلى القطع الشعرية الأخرى التي حواها الكتاب، لتطبع في مجموعة شعرية لا علاقة لها بالقطع النثرية. اذ ان المضامين التي طرحت في الكتاب يمكن أن تصاغ بأكثر من لون أدبي دون أن يتغير الهدف الذي يسعى إليه الكاتب.

خاتمـــة

يظل ياسين عبدالرحيم كاتباً تشجع حروفه على الالتفات إلى مضامينها، وموجعة، مورقة، قاتلة، هي المعاناة الصادقة، اذ انها تضطر صاحبها إلى أن يفرز ما في اعماقه للآخرين الذين رفضهم الكاتب.

وكاتبنا حاول أن يؤكد بأن القطاف يأتي مباغتاً ولكنه اشترط على انتظارنا لهذه المباغتة تسليح اذهاننا وابعادها عن المراوحة من أجل أن تكون عوامل مساعدة في ترسيخ القطاف المنتظر. ولكن.. هل استطاع ذلك؟ لا اعتقد لأنه كان يحدثنا دون أن ينظر الينا واهماً نفسه بأنه يتحدث إلى حبيبته وصغاره متناسياً بأنه جزء منا، ولا يمكنه رفضنا الا بالانتحار الحقيقي. فرغم محاولة هروبه من مجتمعه ظل لسانه لا يتحرك الا بالحديث عن المجتمع المرفوض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واذا كان ياسين قد وجد بديلاً للعالم المرفوض مؤكداً لذاته ــ بأن الصغار سبب شرعي للبقاء على هذه الأرض المجدبة، فماذا عن الذين يحملون قناعاته ولا يملكون البديل، هل يضغطون على الزناد أم يختارون الموت وقوفاً في زحمة الخطوات المراوحة؟ انه مجرد تساؤل!!



مع الأدباء في عواطفهم



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للأستاذ
عبد الرزاق
البصير

لا اعتقد أنني أبعد عن الصواب إذا قلت بان الإعتراف يكوّن جانباً هاماً من جوانب الأدب الذي يقبل عليه الناس أشد الإقبال لأن الاعتراف الصر يح يعبر عن ما في النفوس في أكثر الأحيان فنحن نعلم أن كثيراً من الناس يسعون لأن تكون صورة نفوسهم مشرقة نيّرة وأن تكون هادئة رز ينة كما يسعون لأن يكونوا

حكماء يستطيعون أن ينيروا العقول و يصقلوا الأذهان ليظفروا بإعجاب الناس وإكبارهم هؤلاء الناس لن يظفروا بما يسعون إليه من الإعجاب والأكبار إلا إذا كانت حقيقة عقولهم هي ما يريدون أن يصوروها بل إن مثل هؤلاء الناس يسعون في كثير من الحالات إلى أن يفضوا من شأنهم تدفعهم إلى ذلك معرفتهم أنهم مهما بلغوا من الحكمة والعلم والإطلاع فانهم لم يبلغوا من العلم إلا قليلاً . ولقد صدق الشاعر الذي قال :

قل للذين قضوا في البحث عمرهم ثم اطمأنوا وظنوا بأنهم فرغوا
الأمر اعظم من مرمى عقولكم كما بالغ الناس في هذا وما بلغوا

ومهما تكن قدرة المفكر وموهبة الفنان عظيمة فإنها تصغر في عيون الناس حين يتطاول صاحبها و يكثر من الفخر بها فأنت تجد في الأمثال القديمة والحديثة تقريعاً لهؤلاء المغرورين المعتقدين في أنفسهم أنهم فوق الجميع كالمثل القائل (عند الرهان يعرف السوابق) وقول الزهاوي :

وقد تسمع الأذنان جعجعة له ولا تبصر العينان دوماً له طحنا

وعلى كل حال فإن مفاخرة الإنسان بنفسه و بعلمه من أثقل الأشياء على النفس لهذا رأينا النقاد يأخذون على أبي الطيب المتنبي فخره بنفسه وإدلاله على غيره من الأدباء والشعراء كمثل قوله :

خليليّ إني لا أرى غير شاعر فَلِمْ منهم الدعوى ومنّي القصائدُ

وقوله :

أذم إلى هذا الزمان أهيله فأعلمهم فَدمٌ وأحزمهم وغدُ
وأكرمهم كلبٌ وأبصرهم عَمٍ واسهدهم فهد وأشجعهم قرد

وأنت واجد مثل هذا اللون كثيراً في شعره وليس من شك أن هذا الاسلوب من أهم العناصر التي خلقت كثيراً من الخصوم لهذا الشاعر الذي لم يستطع أحد من خصومه أن ينكر نبوغه وتفوقه ولكن إعجابه بنفسه جعله مكروهاً عند كثير من أهل عصره .

على أن الذي أثقل مما ذكرناه على النفس تطاول فقراء العقول وتطاول صغار النفوس على الناس فإن الناس إذا كانوا لا يتقبلون تكبّر المتفوقين والنوابغ فكيف يتقبلون تطاول الجهّال والأغبياء ، ومهما يكن من شيء فإن الاعتراف الذي يعد عنصراً من عناصر تقوية الأدب هو ذلك الذي ينبع من تجربة يمرّ بها الأديب في حياته وتكون من النوع الذي يرى أكثر الناس ان في إبرازه غضّ من شأن صاحبه وإن كان أكثر الناس يعرفون انه صحيح وأن كثيراً من البشر يصطنعونه وأنه يملك عليهم نفوسهم ولكنهم يتظاهرون بأنهم لا يعلمون شيئاً من ذلك . ولعل أصدق مثال على ما ذكرناه هي هذه القصيدة الرائعة التي نظمها زعيم الشعراء الغزليين عمر ابن أبي ربيعة وحدثنا فيها عن مغامرته التي خاطر فيها بنفسه حينما قام بزيارة حبيبته التي ملكت عليه فؤاده وهو يعلم أن زيارته هذه قد يكون فيها ذهاب نفسه لكن العاطفة إذا جاشت في نفس الإنسان لم يقدّر المخاطر أو قل لا يبال بالمخاطر التي يتعرض لها ، وقد كان شاعرنا صريحاً في حديثه واضحاً كل الوضوح فقد ذكر لنا ما دار من حوار بين أولئك الكواعب اللواتي لم يصدّقن أعينهن حين نظرن إليه فاخذت إحداهن تسأل الأخرى عن ذلك الشخص الذي يمشي وسط الحيّ !؟ أصحيح أنه ذلك الشاعر القرشي الذي شاع ذكره بين الناس ؟ فأجابتها أختها أنه هو. قالت لها : ما لي أراه ناحل الجسم شديد السمرة ؟ فأجابتها اختها إن سبب ذلك يعود إلى أمرين أحدهما الفراق الذي يهد جسم الإنسان و يشيب رأسه والأمر الثاني تعريض نفسه إلى الشمس وكثرة السهر. وكان شاعرنا يسمع هذا الحوار الرقيق وقد وطن نفسه على كل شيء وحين وصل إلى حبيبته وحيّاها إرتاعت إرتياعاً شديداً وقالت له : إذا كنت قد هنت عليك أفلا تخف من أهلي أن يقتلوك . فأجابها الشاعر : كل شيء يهون في سبيل الحب وظل يناجيها حتى أشرق نور الفجر ونادى المنادي بالرحيل قالت له حبيبة فؤاده : لقد افتضحنا وأيم الحق فماذا نصنع ؟ فأجابها : ألم أقل لك أن نفسي فداؤك . قالت : ليست المسألة أن تموت أو لا تموت ولكن القضية قضية إفتضاح وان الأمر سيتجاوز موتنا جميعاً إلى القبيلة كلها . ولكن دعني أقصّ الأمر على اختي . فلما حدثتها بالخبر قالتا لها : هوني عليك فإن أحدنا ستخلع عليه مطرفها وسيمشي بيننا حتى يصل إلى مأمنه وهكذا يعترف لنا أبو الخطاب بهذه المغامرة الغرامية دون أن يخفي علينا ما دار بينه و بين نفسه من

تفكير بأخطر العواقب فاسمعه يقول :

وليلة ذي دوران جشمني السُّرى ... وقد يجشم الهول المحبُّ المغرّرُ
فبتُّ رقيباً للرّفاق على شفاً ... أحاذر منهم من يطوف وأنظرُ
إليهم متى يستمكن النوم منهم ... ولي مجلس لولا اللبانة أوعر
وباتت قلوصي بالعراء ورحلها ... لطارق ليل أو كمن جاء معورُ
وبت أناجي النفس أين خباؤها ... وكيف لما آتي من الأمر مصدر
فدّل عليها القلب ريّا عرفتها ... لها وهوى النفس الذي كاد يظهر
فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت ... مصابيح شبت بالعشاء وأنؤر
وغاب قميرٌ كنت أهوى غيوبه ... ورَوّح رعيان ونوّم سمّر
وخُفّضُ عني الصوت أقبلت مشية الحباب وشخصي خشية الحيّ أزور
فحييت إذ فاجأتها فتولهت ... وكادت بمخفوض التحية تجهر
وقالت وعضت بالبنان فضحتني ... وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر
أريتك إذ هنا عليك ألم تخف ... وقيت وحولي من عدوّك حفّر

ونحن إذا تأملنا في هذه الأبيات نجد شاعرنا يعّين لنا المكان الذي حدثت فيه تلك المغامرة العظيمة . فقوله (وليلة ذي دوران) يعني مكاناً بين القديد والجحفة . كما يحدثنا عن السؤال الذي ملء نفسه وهو كيف يعرف مكان خباءها ؟ ولكنه وجد الجواب من قلبه وهو إذا كان حبك نابعاً من نفسك فلا بد وأن تهتدي إليها لأن اشعاع الحب أسطع من ضياء الشمس .

ولست أشك أن ما قصه علينا أبو الخطّاب كان حدثاً حقيقياً وكل ما فيه من تغيير أو تحريف إنما هو في أسماء أولئك الحسان اللواتي تحاورن معه كما أنه ربما حرّف اسم تلك التي خاطر بنفسه من أجلها ومما يجب أن نشير إليه هنا ، ما روي أن ابن عباس كان جالساً في المسجد وعنده نافع بن الأزرق وناس كثيرون يسألونه عن الحلال والحرام إذ أقبل أبو الخطاب عمر بن أبي ربيعة في ثوبين موردّين فأقبل عليه ابن عباس يستنشده الشعر فأنشده قصيدته الرائية التي رو ينا بعضها وكان ابن عباس يصغي إليها بكل جوارحه ولم يكد يتمها حتى حفظها حبر الأمّة . فهل نستطيع نحن في هذا العصر أن ننشد مثل هذا الشعر في المسجد النبوي أمام عالم له

خطره كعبدالله بن عباس دون أن نجد من الإستنكار ما يعرض من ينشد مثل هذا الشعر إلى تهم لا تحصى . أليس من المستغرب أن تظهر أنفسنا بمظهر من الإيمان والتقوي أكثر مما كان عليه ابن عباس والعلماء الذين كانوا يقصدونه من أماكن بعيدة ، وقد اعترض نافع بن الأزرق على ابن عباس في إقباله على شاعرنا زعيم الغزليين غير ان ابن عباس ثبت لهذا الاعتراض وأكد له أنه حفظ القصيدة من أولها لآخرها وهو لا يرى بأساً في ذلك ، وهكذا فإن الناس في تلك العصور كانوا صادقين مع أنفسهم مدركين أن مثل هذا الحب العذري لا يحطّ من شأن المعبر ين عنه ولا من شأن سامعيه .. فإنك اذا تصفحت المراجع الأدبية القديمة وجدت فيها كثيراً من الأخبار التي تشبه قصة عمرو بن أبي ربيعة من حيث التعبير الصادق عن تجربة الأدباء أو من حيث إقبال العلماء الثقاة على سماعها والأرتياح من روايتها ولو أردت أن أورد ما ذهبت اليه لضاق بنا المجال عن ذلك . وبالجملة فإن شعر النسيب الصادق يعدّ في حقيقة الأمر من باب الاعتراف ونحن نعلم جميعاً ان شعر النسيب من أهم أركان الأدب عند جميع الأمم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زمان التحدي

إلى الشاعر الدكتور
عبد الله العتيبي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



شعر
علي البتي

كل شيء في الدهر قد صار يجدي
فعلام الخنوع للمتردي
انني قد رأيت شاها عظيما
بيع في السوق في زمان التحدي

أيــن ســافــاكــه وجــيــش بــنــاه
طـار كـالـريـح حين كـان الـتـصدي
وقــرأنــا وأنــت تــدري كــثــيــراً
عــن مــلــوك تــنــاثــروا مــثــل نــرد
لم تــفــدهــم جــلاوز وعــيــون
ادخــلــوهــا فــي كــل بــيــت ومــهــد
انــه الــشــعــب حين تــغــلــي دمــاه
لا يــرى فــي الــوجــود مــا لــيس يجدي
أو مــا قــد قــرأت عــن فــقــراء
قــبــروا الــظــالمين فــي شر لحــد
ثــورة الــزنــج لا تــزال مــثــالاً
وســتــبــقــى دروســهــا للــمــجــد
مــن يــريــد الخــلاص يــلــق خــلاصــاً
إنمــا الخــانــع الــذي يــســتــجــدي
فــعــلام الخــنــوع قــل للــمــعــري
كــل شــيء في الدهر قد صار يجدي

علي السبتي



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«أدباء الكويت في قرنين»

الجزء الثاني

بقلم ليلى محمد صالح

مرجع وثائقي أدبي رائد للتسجيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعتبر الأديب الشاعر والباحث الرائد خالد سعود الزيد أول من أرخ وترجم وتتبع نشأة الأدب الكويتي وتطوره. جزاه الله خيراً عن الباحثين وعشاق الأدب الذين يعمل من اجلهم مستمراً، مضحياً بوقته وراحته ليقدم الحقائق الأدبية وسط عالم مادي لاهث..

يكتب كثيراً.. يقرأ كثيراً.. يسجل.. يجمع الأوراق.. ينقب بين المراجع.. يلاحق نمو الأدب الكويتي.. ومازال يلاحق هذا النمو.. منذ عطاء عبدالجليل الطبطبائي عام ١٨٤٣م حتى عطاء يعقوب السبيعي عام ١٩٨١م.

كتب عن هؤلاء الأدباء بأسلوب علمي منهجي سلس موضحاً لنا حقائق خفية من حياة وأشعار لم تنشر من قبل ، ولولاه لكنها نجهلها لندرة المصادر والمخطوطات .

وخالد سعود الزيد :—

أول من سلط الضوء على تلك المرحلة التي أثبتت أن في الكويت أدبا يمتاز بالجد والجودة .

وأول من ألقى النور على ناحية مظلمة في بدايات الأدب الكويتي فهد السبيل أمام الباحثين الدارسين ليتيح لهم فرصة الاستزادة والاستقصاء و يغنيهم من عناء البحث في المراجع .

وأولُ من وضح في كتابه للأدباء العرب ، وبدقة الباحث المنقب . (ان في الكويت بضعة شعراء طوروا الشعر الكويتي تطويراً ملحوظاً غنياً بالبلاغة .. المفردات .. التجربة البشرية والاجتماعية .. القيم الروحية والانسانية .. المشاركة الوطنية والقومية .. والنزعة الصوفية) .

وكتاب أدباء الكويت في قرنين يعتبر وثيقة أدبية تؤرخ لأكثر من جيل من أدباء الكويت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر الجزء الأول منه في عام ١٩٦٧م وفيه عرض لأدب عشرين أديباً ولدوا أواخر القرن الثامن عشر حتى أوائل القرن العشرين أولهم (عبدالجليل الطبطبائي) وآخرهم (داود الجراح) مع نماذج من آثارهم النثرية والشعرية ، وقد طبع هذا الجزء ثلاث مرات نفذت سريعاً من الأسواق .

وفي عام ١٩٨١م صدر الجزء الثاني الذي يعرف لأدب سبعة عشر أديباً وشاعراً يبدأ بنتاج (عيسى مطر) و ينتهي بأدب (فهد الدويري) من أوائل كتاب القصة القصيرة في الكويت .

أما الجزء الثالث الذي في طريقه الى الصدور فهو يمثل أدباء وشعراء المرحلة المعاصرة ويمثل كتاباً مسرحيين وسيقدم خالد للكتاب مثالاً مطولاً عن نشأة المسرح وقصته منذ مولده حتى اليوم .

ولابد من ذكر اسم المؤلف مع الأدباء والشعراء لأنه أثرى المكتبة الأدبية

بعطائه السخي .. اننا في انتظار الجزء الثالث والأجزاء الباقية حتى تكتمل الهدية الثمينة للمكتبة العربية عامة والكويتية خاصة بهذه الوثيقة الأدبية التاريخية التي تفتح الباب واسعاً أمام الدارسين والمتتبعين لخطوات الأدباء في الكويت .

في الجزء الثاني من أدباء الكويت في قرنين :

وضح الباحث منهجاً واحداً أمام القارىء يقوم على نبذة مركزة محملة بالمعاني عن حياة الشاعر والأديب ماقاله هوعن نفسه وماقاله عنه الناس مع نماذج من انتاج الأديب نفسه ، وبذلك سهل عملية السفر داخل قصائد ومقالات وقصص وشخصيات الأدباء .

. عيسى مطر ، فهد العسكر ، ابراهيم الجراح ، محمد الحبيب ، محمد ملا حسين ، عبدالله الحاتم ، عبدالله الفرج ، عبدالله سنان ، احمد السقاف ، احمد عمر ، عبدالرزاق البصير ، عبدالعزيز حسين ، جاسم نصر الله ، عبدالله زكريا الانصاري ، عبدالله الجوعان ، احمد العدواني ، وفهد الدويري .

هؤلاء كلهم يمثلون النتاج الشعري والتاريخ الأدبي لتلك المرحلة التي أعطاها الباحث حقها بجهود مضنية ، ذلك ان معظم هؤلاء الشعراء والأدباء ليست لهم كتب مطبوعة فجمع الباحث انتاجهم من الصحف والمخطوطات والتحريات والمقابلات الشخصية لهم ولأبنائهم وأقاربهم وأصدقائهم ، كما أرفق لهم صورا فوتوغرافية لنتعرف عليهم عن كثب ، وقد نشر انتاجهم الذي لم ينشر من قبل وكشف عن جوانب حياتهم الخفية بأمانة وصراحة نابعة من قلب باحث صادق لتصب في قلب قارىء يبحث عن الصدق والحقائق .

وبذلك يكون قد قدم خدمة جلى الى الباحثين والنقاد والقراء .

نبارك بتقدير جهد الشاعر الأديب والمؤرخ خالد سعود الزيد فهوجهد متين ومرجع مهم لخدمة الحركة الفكرية في الكويت والتراث الأدبي .

ان كتاب أدباء الكويت في قرنين بجزئيه اللذين صدرا وبأجزائه القادمة ركن أساسي في بناء تاريخنا الأدبي . جدير بالتكريم وبالدراسة في جامعة الكويت .

انه وثيقة أدبية رائدة سيظل سناها يخطف أبصار الباحثين المحققين في عصرنا هذا وفي العصر القادم إن شاء الله .

العقيق المُترف



محمد الفايز

١ ــ هي ذي تَدق البابَ دقا وتبث في الألواح دفقا
يهتَزّ تحت سكونها ما يجعل السَكنَاتِ نُطقا
يا حلوَها جسداً دحاه العِشقُ اشراقاً ورزقا
تنحاز للنظر الخفيِّ فاستشِف بها الأدقا
وتصيرُ تندفُق أو تحليل ثنيابَتها دفْقا وخفقا
تتجاوز الاحساسَ روعتُها فيرقى وهي ترقى
و يُصيبُه مثلُ الذهول إذا بدت و يفيض عِشقا

• • •

٢ ــ يا طعمَها المصنوعُ من جسدٍ يُضيىء و يعزف
قالوا غصونُ البانِ قُلتُ بجسمها تتعطف
وكأنها عُجنت بماءِ الوردِ بل هي ألْطَف
وكأنها بسكونها وحراكها تتطرف
يتهدلُ الياقوتُ فوقى والعقيق المُترف
وأعومُ في حركاتها وعلى السُكون أُرفرِف

أثينا ــ ١٩٨١/٧/٢٣

بين متطلبات المعركة ومتطلبات التنمية الشاملة

بقلم: محمد عبد ناجي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما تواجه الامة قدرها في مواجهة التحديات المفروضة عليها من القوة الخارجية التي تستهدف قدراتها ونهوضها الحضاري فان مز يداً من الادراك لطبيعة هذه التحديات واتجاهاتها وحجمها يكون مطلوباً بدرجة أكثر الحاحاً مما سبق .

وحيث ان اشكال التحديات المفروضة على الامة متنوعة . وتأثيراتها متباينة فان من الاهمية بمكان أن لا نغفل عن أي من هذه التحديات باعطاء أهمية نسبية غير دقيقة لعامل منها على حساب العوامل الأخرى .

وعبر هذا الفهم فان ادراك طبيعة المجابهة بين الأمة العربية واعدائها في الخارج والداخل يجب أن لا تقتصر على جوانب المواجهة العسكرية وحسب ذلك ان مثل هذا الاهتمام المحدد يحمل معه تبسيطاً مخلاً لطبيعة الصراع الذي تخوضه الامة . وهو صراع حضاري متعدد الجوانب من جوانب عسكرية إلى جوانب اقتصادية واجتماعية .

وإذا كانت المواجهة العسكرية شكلاً مكشوفاً للتحدي فان المواجهة الاقتصادية تمثل مركز العصب الرئيسي والأكثر حيوية بين الجوانب الأخرى التي تهيىء للمواجهة العسكرية وترفع قدراتها .

وعلى ما يبدو فان القطر العراقي في حربه مع ايران . قد استكمل استيعاب جوانب الصورة الكلية للصراع . فبقدر ما أولى اهتماماً للمواجهة العسكرية بقدر ما رفع استعدادته الاقتصادية للمواجهة .

اذ نجح العراق في أن ينظر لمعركة التحرر ضمن اطارها الكلي (العسكري والاقتصادي والاجتماعي) . ولعل هذه النظرة العلمية هي التي منحته هذا التفوق العسكري في مواجهته مع ايران .

لقد فهم العراق ان تحديات التنمية الاقتصادية لا تقل أهمية عن تحديات المعركة العسكرية فسعى للموازنة بين اطراف المعادلة بالشكل الذي يعظم مردوداتها الايجابية و يقلص آثارها السلبية وهذا هو سر نجاحات العراق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كفاءة الاقتصاد العراقي قبيل الحرب

لقد كانت عجلة الاقتصاد العراقي قبل الحرب تدور بفاعلية مميزة وطموح أكبر فقد رسمت الادارة العراقية معالم ثابتة لما يجب ان يكون عليه عراق الغد فأنطلقت لرسم ستراتيجيتها الاقتصادية ضمن خطتين خمسيتين (١٩٧٠ ــ ١٩٧٤) و(١٩٧٥/ ١٩٧٦ ــ ١٩٨٠) اللتين استهدفتا معالجة الاختلالات الهيكلية في القطاعات الانتاجية وتحقيق توازن اقتصادي بين القطاعات المختلفة في الاقتصاد القومي بالشكل الذي يجنب العراق منزلق الاعتماد على الاقتصاد (احادي الجانب) القائم على مورد النفط وحده . لقد أنطلق العراق بالموارد النفطية لبناء

قاعدة صناعية زراعية متينة مستهدفة تحقيق وتائر نموعالية ومردودات اجتماعية أكبر.

ومع بداية خطة التنمية القومية ١٩٧٦ــ ١٩٨٠ حقق العراق مبدأ هام في سياسته الاقتصادية وهو الاستخدام الكامل للموارد البشر ية العراقية بل وتعدى ذلك للاستفادة من الطاقات البشر ية العربية في الاسهام بالتنمية العراقية . وهي تنمية ذات بعد قومي في الفهم العراقي .

ولقد بدىء الطموح الاقتصادي العراقي واضحاً عبر التخصيصات الاستثمار ية البتي طرحتها خطة ١٩٧٦ــ ١٩٨٠ اذ بلغت هذه التخصيصات نحو ١٣٤٥٥ مليون دينار عراقي . أي نحو ٤٧ مليار دولار استحوذ القطاع الاشتراكي على ١٢٢٥٥ مليون دينار أي ما يقارب من ٤٢ر٨ مليار دولار.

و بذلك يكون (المعدل السنوي) للتخصيصات الاستثمار ية في هذه الخطة ٣٠٤٠ مليون دينار عراقي أو ما يقابل ١٠٦٤٠ مليون دولار وتأتي سيطرة النشاط الاقتصادي الاشتراكي كظاهرة واضحة في الخطة حيث بلغ النشاط الاشتراكي (القطاع العام) نحو ٩٣٪ في الصناعات التحويلية والاستراتيجية وفي الزراعة ٨٠٪ من المساحة الكلية للاراضي الزراعية و بذلك فقد ارتفعت نسبته في الفعاليات الاقتصادية ككل حوالي ٨٠٪ مقابل ٢٧٪ في عام ١٩٦٩ .

كما استطاع هذا القطاع ان يشكل ما نسبته ٨٩٪ من التجارة الخارجية و٦٠٪ من التجارة الداخلية .

ان هذه المؤشرات تؤكد هيمنة الادارة العراقية على اقتصادها القومي واعطاء القطاع الاشتراكي (القطاع العام) دوراً قائداً في عمليات التنمية الاقتصادية . ولقد شكل هذا القطاع وسيلة فاعلة للارتقاء بالدخل القومي الذي ارتفع من ٨٤٠ مليون دينار عراقي سنة ١٩٦٨ أي ما يعادل ٢٩٤٠ مليون دولار إلى حوالي ٩٧٩٢ مليون دينار عراقي أي ما يقابل ٣٤٢٧٢ مليون دولار . فأنعكس ذلك على متوسط دخل الفرد في العراق . ليزداد هذا المتوسط من ٩٧ ديناراً عام ١٩٦٨ الى ٧٧٨ دينار عام ١٩٧٩ .

ان هذه المؤشرات تؤكد بحق كفاءة وتطور الاقتصاد العراقي وقدرته على المواجهة والتصدي لمتطلبات المعركة القومية .

ولكن اذا ما كانت صورة الاقتصاد العراقي على النحو الذي عرضناه فما هي صورة الاقتصاد العراقي أبان الحرب ؟

الاقتصاد العراقي زمن الحرب :

سنتحدث هنا عن الترجمة الرقمية لطموح الاقتصاد العراقي زمن الحرب ثم نرصد المشاهدات الحية فيما بعد لنرى النتائج التي تحققت ومدى قربها أو بعدها عن الهدف الذي رسمته القيادة العراقية .

ففي مجال (السياسة المالية) نلاحظ ان تخصيصات الميزانية الاعتيادية لعام ١٩٨١ بلغة نحو ٥٠٢ مليون دينار عراقي أي ما يقارب ٥ر١٧ مليار دولار وقد كانت هذه التخصيصات تفوق ما قدر لعام ١٩٨٠ بنسبة ٩٪ برغم ظروف المعركة واحتياجات المجهود الحربي .

غير ان الوقوف عند حدود هذا الرقم تطمس الحقائق الجزئية التي تضفي على معالم الصورة الكلية اضواء حقيقية . الامر الذي يدعونا للبحث عن معالم الانفاق واتجاهاته الرئيسية .

لقد اتضح ان هذه التخصيصات توجهت للمرافق الرئيسية . فقد ارتفعت تخصيصات قطاع الصحة بنسبة ٥٤٪ عن العام السابق ١٩٨٠ وازدادت تخصيصات قطاع التعليم بنسبة ١٧٪ كما ازدادت تخصيصات قطاع الاعلام بنسبة ٢٦٪ .

هذه التوجهات توضح مدى اهتمامات العراق اثناء المعركة بالاتجاهات الحيوية لبناء الانسان العراقي . فالصحة والتعليم والاعلام ركائز رئيسية في اعداد الانسان العربي العراقي للمواجهة العسكرية والاقتصادية .

وعلى ما يبدو فان هذه الخطة السنوية لم تغفل توجيهات ضرورة ترشيد الانفاق على الخدمات والتخلص من المظاهر البذخية والاسراف حيث اكدت على ذلك كما اكدت الاهتمام باستهلاك الطاقة والسلع غير المعمرة في ادارة الدولة بالشكل الامثل . ولكن كيف كانت توجهات الاستثمار العراقي ؟

وهل ان المعركة شلت طاقات البناء ؟

ان الحقائق تؤكد ان التخصيصات الاستثمارية كانت في صالح تطور عمليات التنمية فقد زادت التخصيصات الاستثمارية للمرافق الحيوية في الاقتصاد العراقي بنسب عالية .

وقد بلغت نسبة الزيادة في تخصيصات القطاع الزراعي نحو ٣٤ر٩٪ عما هي عليه في عام ١٩٨٠ وفي القطاع الصناعي ٦ر٢٪ وفي قطاع النقل والمواصلات نحو ٥١ر٢٪ ، اما في قطاع التشييد والمباني فقد بلغت نسبة الزيادة ٧٠ر٥٪ عن العام السابق ١٩٨٠ وقد بلغت مشاريع الاسكان والبناء والتشييد نحو ٣٤٠٦ مشروعاً كلفتها حوالي ١٨٩٩ مليون دينار عراقي . أي حوالي ٦٦٤٧ مليون دولار .

ان هذه التوجهات الاستثمارية تعلن بوضوح عن توجهات العراق التنموية رغم المواجهة واعباءها .

ان عملية البناء الاقتصادي الحضاري العراقي لم تتوقف رغم الحرب وما يفترض أن يواجهه العراق في توفير المواد الأولية لمشروعاته الناهضة من مشكلات .

اننا عندما ننظر إلى ادارة قطاعات الاقتصاد العراقي سنجد ارتباطاً وثيقاً يحكم هذه القطاعات . فالتجارة الخارجية مثلاً وظفت طاقاتها لتوفير مستلزمات التنمية واحتياجات الامن الغذائي والمعركة .

فقد بلغت تخصيصات التجارة الخارجية لعام ١٩٨١ حوالي ٥٤٠ مليون دينار عراقي أي ما يقارب ١٩ مليار دولار امريكي بنسبة زيادة قدرها ٣٦٪ عن العام الماضي ١٩٨٠ .

ان التجارة الخارجية راعت ان تحقق اهدافاً مرسومة بدقة . ان تخفف آثار المعركة على المواطن العادي بتوفير مستلزمات حياته اليومية دون اختناقات وأن تهيىء مسلتزمات المعركة دون مشكلات .

ولعل سياسة دعم السلع الضرورية للمواطن تأتي ضمن هذه السياسة في التفكير . فقد ارتفعت تخصيصات الدعم من ٢٢٠ مليون دينار أي حوالي ٧٧٠ مليون دولار عام ١٩٨٠ إلى حوالي ٥٧٥ مليون دينار أي ما يقارب من ٢ مليار دولار عام ١٩٨١ وقد بلغ ما خصص لدعم المواد الغذائية ٣٢٥ مليون دينار أي حوالي ٧٠٠ مليون دولار .

ان هذه الاتجاهات المنتشرة وذات الابعاد المترامية في المنهج العراقي لادارة اقتصادياته زمن الحرب تؤكد منظورات عديدة هي ولا شك ملكاً للتجربة العربية الخلاقة .

والسؤال الآن ما هي نتائج هذه الخطط الاقتصادية ؟
ما هي النتائج التي نجدها في الشارع العراقي لا في أوراق التخطيط ؟
وهل نجحت هذه التوجهات في تحقيق أهدافها ؟

ان رصد متغيرات الواقع هي الضمانة التي تؤكد نجاح أو فشل التجربة العراقية .. فدعونا نرى ما الذي تحقق ؟

ان النتائج التي يمكن رصدها في الاقتصاد العراقي تكشف عنا عما يلي :

١ ــ لم تظهر تجربة العراق أية مشكلات ملموسة في تمويل ميزانية الدولة التي زادت اعباءها بفعل الحرب ولكنها لم تكشف عن خلل في توازنها .

وعلى الرغم مما طرحه البنك المركزي العراقي من سندات قرض فان على ما يبدو ان الهدف الرئيسي لم يكن بقصد تمويل نفقات الحرب وانما لتحقيق الترابط والمشاركة بين القيادة والجماهير واشعار الجماهير باسهاماتها المادية في تحمل اعباء المعركة وهو هدف سياسي لا اقتصادي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلو كانت الدولة بحاجة إلى هذا المصدر للتمويل للجأت مثلاً إلى الحد من سفر المواطنين للسياحة ومن الأموال التي يحولونها لهذا الغرض ولكان لها كل الحق في ذلك .

ان البعض يتساءل عن القرض الكويتي للعراق ومغزاه .

وفي رأينا ان القرض الكويتي للعراق يحتمل أن يكون بغرض ضمان احتياطي مالي لمواجهة أية مشكلات تمويلية طارئة فيما لو تعطل تدفق النفط العراقي المصدر للخارج وهو تفسير مقبول . فضلاً عما يتعزز معه من تفسير آخر يرى فيه إشراك من قبل العراق لاشقائه في الخليج بقدر أو آخر في دعم صموده .

واي يكن وضع تمويل نفقات الحرب فلا المواطن العادي ولا الاقتصادي المتخصص يلمس أية مشكلات تمويلية رغم مرور هذه الفترة الطويلة على الحرب .

٢ ــ النهوض الانمائي والعمراني الملحوظ بشكل بارز. ذلك ان المشاهدات تكشف عن استمرار العراق في تشييد (البنى التحتية) التي تهيىء للاقتصاد القومي نهوضه فمشروعات الطرق والمواصلات يمكن ملاحظتها دون عناء .

ومشروعات البناء والعمران لم تتوقف . ولم تتوقف كذلك حركة انشاء مدارس جديدة أو مستوصفات . ولم تتعطل حركة العمل في بناء فنادق أو مؤسسات اقتصادية جديدة مما يؤكد حقيقة الاهتمام الجاد بمشار يع التنمية .

٣ ــ توازن طبيعي في الطلب على السلع والمعروض منها في السوق المحلية . بالشكل الذي يكفل تحقيق لا مستلزمات الأمن الغذائي وحسب بل وكثير من القضايا الكمالية التي يطلبها المواطن العراقي .

٤ ــ ان هذا التوازن بين الطلب النقدي والعرض السلعي جنب الاقتصاد إلى حد كبير من الوقوع في مأزق التضخم . ذلك ان احكام الرقابة على الاسعار وز يادة الدعم المالي للسلع الرئيسية حال دون مشكلات ارتفاع الاسعار. ولقد اشرنا فيما سبق إلى مقدار الدعم الذي خصصته الميزانية العراقية . للسلع الغذائية واسعار سلع البناء .

٥ ــ عدم وجود اجراءات وضوابط تفشفية تحد من انفاق الافراد كالادخار الاجباري أو الضرائب أو تقنين لاستهلاك السلع الامر الذي يؤكد روح التوازن التي يعيشها الاقتصاد القومي زمن الحرب .

ان هذه النجاحات البارزة في التجربة العراقية لا بد وانها استندت على طروحات ونظر يات غير تقليدية ولا بد انها استخدمت ادوات ووسائل تنفيذية غير مألوفة في التجارب العراقية من قبل وتجارب العالم الثالث .

ان نجاحات التجربة العراقية . قائمة على اسس جديدة في الفهم الاقتصادي أو السياسي وهو فهم منطلق من الانسان وللانسان الجديد الذي يعيش عراق اليوم و به سيكون عراق الغد .

هذه التجربة أكدت جملة من الحقائق الأكيدة لعل أبرزها ما يلي :

١ ــ الاعتماد على الذات في ادارة السياسة والاقتصاد عبر تحشيد الطاقات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البشرية والمادية وتعبئتها في التصدي لاعداء الأمة الذين استهدفوا نهوض العراق الحضاري .

٢ ــ قدرة الاقتصاد العربي على الجمع بين متطلبات التنمية الشاملة ومتطلبات المواجهة العسكرية . بل ان التجربة العراقية اكدت تلازم التنمية والحرب في ستراتيجية الانسان العربي الذي يواجه تحديات الامبريالية العالمية والصهيونية والعنصرية . ولعل التجربة العراقية وهي ملك للعرب دون استثناء ستكون من بين أفضل الدروس التي يمكن الاستفادة منها في مواجهة الأمة مع اعداءها ومع الصهيونية العالمية وربيبتها اسرائيل .

٣ ــ ان الفكر العربي يمتلك ناحية التنظير الواعي والعلم في ادارة اعقد القضايا التي تواجه نهوض الأمة . فالتجربة العراقية هي الأبنة الشرعية للفكر العربي القائم على الوعي بخصائص الامة والمستفز لامكانياتها الحضارية وطاقاتها الكامنة .

٤ ــ غير ان هذه التجربة الاقتصادية السياسية الفريدة في حياة الامة العربية أكدت حقيقة مرة . الا وهي تشتت الطاقات الاقتصادية العربية وتجزئتها . ذلك ان الاقتصاد العربي العراقي ظل وحيداً يواجه متطلبات المعركة ومتطلبات التنمية . ولقد كان الاجدر بالامكانيات الاقتصادية العربية أن تقف في خدمة معركة العراق القومية وان تشكل دعامات ساندة ومؤازرة للاقتصاد العراقي الذي ظل يعتمد على ذاته طوال أشهر الحرب . وهي حقيقة نخشى أن تكون الاجيال العربية القادمة قاسية في حكمها على الاقتصادات العربية المجزءة التي ظلت تعمل منفردة عن اسناد الاقتصاد العراقي .

ان هذه الحقائق تشكل بعضاً من كل مما يمكن استنتاجه من تجربة القطر العراقي في ادارة اقتصاد الحرب .

لكن المحصلة النهائية التي يمكن الخروج بها ان هذه التجربة الفريدة أكدت ايجابية روح الامة العربية الوثابة عندما تجابهها التحديات وهي الروح التي حاول العديد من اعداء العروبة طمسها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان التجربة العراقية اثرت الفكر الاقتصادي العربي وقدمت للدول النامية تجربة غنية في ادارة اقتصاد الحرب وهي تجربة وان كان القطر العراقي كابد فيها الكثير من التضحيات الاقتصادية والبشرية لكن هذه التضحيات ليست جديدة ولن تكون الأخيرة في حياة القومية العربية والمصير العربي .

ان الاقتصاد العربي لا بد وأن يتحرك في اطار المصلحة القومية لاحتضان الاقتصاد العراقي . والا فان الحديث عن الوحدة الاقتصادية والتكامل الاقتصادي العربي يبدو بلا معنى أو مبرر طالما الاقتصاد العربي يجلس بين صفوف المشاهدين في تجربة العراق الفريدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اليوم الأخير

د. أبو فراس النطافي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سَمعتُها تقولُ لي تَعالْ
تعالَ يابُنَيَّ في عَجلْ
وودِّع الرّفاقَ والدّيار
فقد دنتْ سفينةُ السَّفر
مليئةً بالطّيب والبَخور
والنَّدّ والزَّهَر

■ □ ■

فكم دعوتُ مِن بني البشر
كبيرِهمْ ...

صغيرهم ...
غنيِّهم ...
فقيرهم ...
فلبَّوْا النِّداء َفي عجل
أطاعَني الكبيرُ والصغيرُ
والغنِيُّ والفقير
وماعصى أوامري
مُسَيَّرٌ مُخَيَّرٌ مِن البشر
تعال يابنيَّ في عجل
فقد دنت سفينةُ السَّفر

■ □ ■

فصحتُ لا وألف لا
تجمَّدت على الشفاه
فأظلمتْ مِنَ الغَضب
وحدَّقت في وجهيَ النَّحيل
مُخيفةً مر يعةَ النَّظَر
قبيحةً دميمةَ الصُّوَر
وزمجَرتْ : تعالَ يابُنَيْ
فلن تَفِرَّ مِنْ يَدَيْ

■ □ ■

فرحتُ أشعلُ الشُّموع
واحكِمُ الابوابَ والقُفولَ
أحتميَ مِنَ الخَطَر
وأشربُ العصيرَ والدَّواء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وآكلُ الثَّمَرْ
وأجمعُ الاحبابَ والرِّفاقَ
في حدائِق السَّمر
واسهر الليالِيَ الطِّوال
كنجمةٍ تشِعُّ في حذَرْ
فهبَّتِ الر ياح
وأعول المطَر
وأنَّتِ العظام في
مواقدِ القدَر
وفاضتِ الدماء كالحِمَم
تفجَّرت في قلبيَ الوديع
كمارجٍ عَرِم
ولفَّني المساء في
غلائِلِ السَّفر
فقهقهت قعيدةُ الظلام
في جسميَ السَّقِمْ
وجرَّت الثيابَ تفتَخِر
فصحتُ مِنْ عو يلِها المُر يع
و وجهِها النَّكِرْ
مَن أنتِ ياعدوَّةَ الحياةِ
ياعدوَّة العُمُر
فدْمدمْت غداً أقولُ لك
و يُعرَفُ الخَبَر



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمزق مزدوج

قصة قصيرة

بقلم : محمد مسعود العجمي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكان : غرفة حقيرة، يخصني خمسها !

دفعت الباب ودخلت ، رائحة الملابس الداخلية ، العرق . أنفاس الكبت والتذمر ، تفاجئني . مشروع تقي فاشل ، تضايقني البداية ، زفرة يتردد صداها خاوياً .

إثنان ، مواطني وزميله البنغالي يقومان بمهمة الطهي ، الاثنان الآخران يلعبان الورق .. ألقيت عليها التحية ، يرفع الباكستاني رأسه ، يبتسم ، يستغل زميله الفرصة فيسرق احدى ورقات اللعب ، يضمها إلى أوراقه ، يرفع رأسه ، إبتسامة صفراء ، مضطربة تجثم على شفتيه ، يحييني ، أرد التحية باشارة من يدي ، يحذف الباكستاني ــ في نفس اللحظة ــ احدى ورقات اللعب من يده ، يدسها مع المجموعة المبعثرة على الأرض ، تتلاقى نظراتهما ، يبتسم كل منهما للآخر ببلاهة و برود متحجر . ألقي بنفسي على سرير ي ، اتناول الجريدة أنفث فيها حقد



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنتظار، أنقلب على جنبي الآخر، السرير المهترىء يهتز فيرتفع از يزه.

شتان بين السريرين

اقتربت زوجتي من السرير، تناديني باغراء صامت أضعف لمقاومته، ركبتها على طرف الفراش صدرها يعلو ويهبط، انانيها. تمتنع بضعف «بشهوة» بخجل محبب إلى نفسي، أجرها نحوي، ترتمي في حجري، همهمات. أنفاس لاهثة. رغبة تحرض رغبة ويذوب أحدنا في الآخر.

صرخة الباكستاني تنتشلني، أرفع الجريدة عن صدري، أصوب نظراتي إليها. الباكستاني واقفاً بينما صاحبه يجمع ورق اللعب ويشتم، أفرد الجريدة امامي مرة أخرى، ألتهم كلماتها ولكني ألفظ كل حرف، لا شيء جديد، حروف بلهاء متجاورة، أقلب الصفحة، صورة لإحدى فاتنات السينما تقبل صديقها، وزوجها المصور يحتضنها بعدسة

الكاميرا . إن عملي سنوات سبع قادمة ، يعادل قيمة عقد هذه اللقطة فلماذا لا يصور زوجها اللقطة بحرارة محرقة .

صديقي الدكتور في علم الالكترونات ، تكلم لمدة ساعة وربع الساعة في حديث تلفزيوني عن الطاقة النووية ، تمت مكافأته بثُمن هذا المبلغ وكتاب شكر مع إبلاغه بضرورة التوقف عن إكمال هذه السلسلة من البرامج والتي سبق وأن اقترحها . ضحكت عندما تذكرت شكله وهويروي لي الحكاية .

قلبت الصفحة ، رائحة طعام يحترق تزكم انفي ، اتابع القراءة . سحبت نفسي إلى أعلى بقوة . قربت الجريدة ، لم أصدق : لا بد إن هناك خطأ ما في كتابة الإعلان ، أعاود القراءة . أتأكد ، أنظر اليهم ، لم يلاحظني أحد منهم .

غرفة واحدة ، مستقلة ، بهذا السعر الزهيد !!

لم أصدق ، الحروف الصغيرة تثير شكوكي ، لماذا لم يكتب بحروف بارزة ؟!

التفت نحوهم مرة أخرى ، يغسلون الأطباق .

سأستقل في غرفة كبيرة ولن تضايقني رائحة العرق والروائح الأخرى النتنة ولن يرتفع صراخي مع صراخهم من أجل اطفاء النور أو اشعاله .

بحذر شديد ، قصصت مساحة الإعلان من الجريدة ، صوت التمزيق رغم انني لا أكاد اسمعه ، أخاله أبواقاً منفرة في آذانهم ، سينبههم نحوي . أتوقف . أسرق النظر إليهم من تحت إبطي . لم ينتبهوا . عدت إلى الجريدة ، رفعتها ببطء . أكمل قص المساحة . أضع الإعلان في جيبي . عيناي تحتضنان خيال المنطقة . الشارع . المكتب . الغرفة بأثاثها ... ساعة الحائط .. الراديو .. طويت الجريدة ، نزلت من السرير فرحاً . اتجه إلى الباب بخفة ، بسعادة غامرة ، أتوقف فجأة ...

ماذا لو شاهد أحدهم المربع المنزوع !؟ لا شك بأنه سيحاول أن يعرف ما تحتويه هذه المساحة . في احدى المرات ، اضطررت أنا وأحدهم لشراء نسخة أخرى من نفس جريدة ذلك اليوم ، لأننا شاهدنا مربعاً مقصوصاً دون أن نتمكن من معرفة ما يحويه وبعد شراء النسخة اكتشفنا بأنه مكان لصورة فتاة شبه عارية ، تلاقت نظراتنا . ضحكنا ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عدت إلى الجريدة مرة أخرى. مزقت صفحة الإعلان. إن تمزيقها سيحرمهم من الوصول إلى سر الغرفة. أرتحت لهذا الخاطر. صوت تمزيق الأوراق يلفت إنتباههم، أحدهم ينهض:

ـ لا. لا تمزقها. لم نقرأها بعد.

أرتبك، أهرب منهم بكذبة تختنق.

ـ انها عدد الأمس.

اكملت تمزيق الجريدة ثم كومتها في صندوق المهملات، في نفس الغرفة. هدأت، عدت إليهم، تحسست الاعلان بحذر، لا يزال في جيبي، تنهدت بارتياح.

* * *

غصت في سرير الحديدي، اتقلب، المفاصل المتآكلة بازيزها المتلاحق، تترجم إضطرابي، وبجرأة سارق متمرس، أخرجت رقعة الإعلان، قرأتها مرة أخرى، ابتسمت بخبث ولكن ابتسامتي سرعان ما انتحرت قبل أن ترتسم كاملة، انظر إلى ساعتي، متوقفة، أهزها ولكن دقاتها المتواصلة تخذلني، نظرت إليهم بحزن، أحدهم مستلقياً على فراشه والآخرون يلعبون الورق، يرتفع صراخهم، لن أطلب منهم السكوت، ليصرخوا. فهذه المرة الأخيرة التي اسمع فيها صراخهم.

مشاعر حزن. رثاء. فرح، جميعها تعج في صدري، تقلقني، أرشها على وجوههم بألوان جديدة لا أعرفها، فراقهم يعذبني، يسعدني في آن واحد. مشاعر دفينة تظهر فجأة، تختفي فجأة وتظل الغرفة الجديدة.

صوت عال ينبهني، لا زلت في سرير الحديدي، استدير، يرتفع، أخرج الاعلان مر أخرى. الوقت يزحف ببطء.

سأخرج الآن وانتظر أمام المكتب العقاري.

أدس الإعلان في جيبي، ألبس ملابسي على عجل وأخرج.

* * *

ـ تاكسي!

يتوقف، أركب، لم نتبادل الأحاديث

أخفض صوتك .. أطفىء النور.. العرق .. الراديو.. صوته .. الظلمة .. صوتها .. الغرفة .. أنفاس لاهثة سرعان ما تتلاشى .. السرير.. صمت .. زوجتي .. وجوههم .. وجهي .. ووجها ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوقوف عند الإشارة ينبهني ، التفت نحوه ، يبتسم ... كث الشارب ، أبتسم . سألني :

ـ إلى أين !؟

يفاجئني . هل عرف أمري ؟! مستحيل . أهرب بنظراتي . أتلعثم .

ـ صديق !!

ـ كيف ترون العيش في هذا البلد !؟

أرتحت ، ليسأل ما دام يبتعد عن الغرفة ، أجبته بحذر :

ـ الإيجا ..

أبواق ، منفرة ، ينظر أمامه ، يتحرك دون أن يسمع اجابتي وعدت إلى شرودي

الايجارات .. السيارة .. المساحة .. الكبت .. الإستقرار .. اليوم .. الفلوس .. امي .. نساء .. اللحاق .. الإعلان . لا بد أن الآف الناس قرأوا الاعلان ، سيسبقوني . ليتني استطيع أن امنعهم من قراءة الجريدة هذا اليوم فقط . لو احتجبت عن الصدور .. لا .. المنطقة .. العمارة .. المكتب .. الشارع الضيق المعتم . لا بد ان هناك من يعرفهم تمام المعرفة ، ليتني استطيع أن اغير لوحة المكتب العقاري أو أنقله إلى مكان آخر لا يعرفه أحد غيري .

إشارة ضوئية أخرى تحتجزنا . نتحرك

ـ إلى الشمال من فضلك

تخيلت المكتب . آلاف الناس من حوله . أشعر باسهال وارتفاع درجة حرارة رغم برودة الجو .

ـ على الشمال ايضاً

لن أقف أمام المكتب ، سأبعده عن المكان ، استطرد :

ـ أمامك ، خلف البنايات المتشابهة .

ونستدير خلف البنايات ، نمر على المكتب ، ارقبه بطرف عيني . لا يوجد أحد ، تبرق عيني بفرح طفولي ، يشتد الإسهال :

الساعة الرابعة ، لم يحضر سواي

ـ قف هنا ، أشكرك

نقدته أجره ، ونزلت مسرعاً .

* * *

الساعة الخامسة

بدأت أشك ، أخرجت ورقة الإعلان . اقرأ . نفس العنوان . المكتب . الشارع .. لماذا لا أسأل المارة . لا السؤال يثير الشك ! ، اقترب من المكتب ، جميع محتوياته واضحة خلف الزجاج . ورقة طويلة . ملصقة تلفت انتباهي . اقرأ انظر إلى وجهي في الزجاج ببلاهة :

اليوم الخميس . تكبر البلاهة . خيبة أمل . استدير نحو الغرفة الحقيرة التي يخصني خمسها !

أشهدُ أنكِ حلمي وهواي

شعر: خالد الخزرجي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تَخَيّرْتُ منفـايَ ، لم يبـقَ لي منـكِ
إلا سـواراً
ومعصـمَ عـاجٍ يطـوّقُ خاصرتي
في هجـيرِ الـبراري
وليلِ الرمادْ .. !
تقدّسَ سـرُّكِ ما حَنّتَ العاشـقون يمينـاً
وأشـهدُ أنـكِ كنتِ نبـوءَ تَهُـمْ
كنـتِ غـوثَ الطريـدِ
ومائـدةً للشـجرْ ! ...

تَنَفَّسْتُ من رئتيكِ حليب صبايَ
فما بَرِئَتْ رئتي من فطام السنين العجافِ
أقـــول وداعـــاً ،
أودّعُ فيــكِ حضــارات عشــقي
وأدخــلُ في قــارةِ الــبرقِ
أســتــحلبُ المـــاءَ
مــن سُــرّةِ البئــــرِ ،
قيــلَ بأنــكِ ــ زمـــزم ــ يســقي العطــاشَ
و يفتَــضُّ نهرَ التناسلِ في المــدنِ الحجرّ يــةِ
صدّقْــتُ أنَّ مخاضــكِ مــن رحــم الضــوءِ
ســوف يجبْ ! ...

•

تَخَيَّــرْتُ ــ لا بَطِــرَاً ــ جســـدي
وافترشْــتُ بــلاطَ حدائقــه المعشــباتِ
تبــاركَ ضــوعُ الأقــاحِ
يزنّــر أغصانــها الوارفــاتِ
و يرسمُ للشمس نافذةً
تســتحمُّ بمــاءِ الزّهَــرْ ! ...

•

تخـــيرتُ جُــرْحي فكــان ابتــدائي
وكـــان المخـــاضُ عســـيراً
رأيتُــكِ تفترشــين بســاتين قلبي
وغابـــاتِ روحـــي ...
بســطْت على صفحــةِ الشــمس كفّيَّ
تخيطــانِ قمصــانَ عرســكِ
سَــبَّحْتُ باســمكِ يا حُــلُــمي .. وهـــوايْ ! .

•

تجـوّلْتُ في غابـةِ الحُلْـمِ
كـان الجليـدُ يسـوّرُ بـابي
و يـزرعُ نافـذتي في الصبـاح
وعنـد المسـاء آستَفَقْتُ
على صوتـكِ البـدويّ انتَفَضْتُ
فضجّـتْ دمـاء الهـوىُ في عـروقي
وطاف الحنينُ بثغر الصّبا !

•

هـو الدربُ صعـبٌ إذا سـوّرتْهُ الحِـرابُ
ومُـرٌّ إذا لـم تطـأه كُمـاةُ الرجـالِ
بِشَـهْدِ العـذابِ
وبأسِ البطـولة !...

•

وَلَجْـتُ دروبَ الصعاليـكِ يومـاً
عَبَرْتُ مفـازاتها والتـواء الحَصى
رأيـتُ زمانـاً يضيءُ
و يكتـبُ أمجـادَهُ الأنبيـاءْ
فأشـرعْتُ للمـوتِ زنـدي
تبـاركتِ يـا صبـوةً مشتـهاة
تـدرُّ حليبَ الشـهادةِ والكبر يـاءْ
تَخيرتُـكِ الآن فانتشـري في دمي
نطفـةً مـن لهـيبِ الفـداءْ !..

فن المماتنة والتمليط



د. محمد رجب النجار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين كتبت عن «فن المماتنة» في عدد سابق من أعداد البيان (١)، رأى البعض ــ ممن أجل رأيهم ــ أن القصة التي رواها المظفر بن الفضل (توفي سنة ٦٥٦ هـ) وقدم من خلالها فن المماتنة، لا تعدو أن تكون ضرباً من المصادفة لا التسجيل التاريخي، ذلك أن المظفر في كتابه «نضرة الأغريض في نصرة القريض» لم يذكر لنا الا مثالاً واحداً، لا يرقى معه البحث العلمي إلى درجة التعقيد الفني أو اعتبار المماتنة ــ التي بدا اسمها غريباً ــ فناً أدبياً شائعاً من فنون

الارتجال، على نحو ما ذهبت إليه. وكان لزاماً عليّ أن أبادر فأطمئن هؤلاء الأفاضل بأن ثمة ديواناً كاملاً يتمحور حول فن المماتنة، وشقيقه الأوسط فن الإنفاذ، وشقيقهما الأكبر فن التمليط، والعلاقة بين هؤلاء الأشقاء الثلاثة وفن «الإجازة» باعتباره الفن الأمّ الذي تنتمي اليه هذه الفنون القديمة التي قدّر لها أن تزدهر في العصرين الأيوبي والمملوكي، وتطورت عنه.

وهي فنون يجمع بينها أنها تقوم جميعاً على البديهة والارتجال، على ما بينها من فروق في الدرجة، ولعل هذا ما حدا بصاحب الديون أن يجمع بينها جميعاً في خيط واحد، في ديوان **البدائع والبدائه**، من تأليف المؤرخ الأديب الشاعر علي بن ظافر الأزدي (٢) [٥٦٧ــ٦١٣ هـ = ١١٧١ــ١٢١٦م] وزير الملك الأيوبي، الأشرف موسى..

ولتأليف هذا الكتاب قصة وثيقة الصلة بموضوعه وبموضوعنا، ومجملها أن ابن ظافر قد تبرم بالوزارة، وكره الإمارة، فأراد أن ينفصل عنها، وتردد فترة من الزمان في اتخاذ قرار حاسم بشأن ذلك.. إلى أن رأى أحد أتباعه في المنام أن شيخاً أوقفه في جامع دمشق وقال له أجز:

إن ابن ظافر سوف يظفر ... بالذي يرجوه عاجل

فقال:

ظفرت عداه بخيبة ... وغدا لما قد شاء عاجل

وتحقق هذا الحلم بنيل ابن ظافر ما أراد، فما هو إلا أن وقر في خلده كتاباً عن الإجازة والبديهة والارتجال، وما حول ذلك من فنون القول المرتجلة، وتحقق ما أمله من ذلك، فكان هذا الكتاب الفريد، الطريف الذي يقع جانبه النظري في فصلين، الأول في اشتقاق البديهة والارتجال، والثاني في الفرق بينهما، أما جانبه التطبيقي فيقع في خمسة أبواب عن فنون الشعر المرتجل، نعرض لنماذج منها وشيكا.. وفيها كدّ ابن ظافر نفسه، كثيراً جداً، فجمع كثيراً مما قاله الشعراء في منتدياتهم ومجالسهم بديهة وارتجالاً، وإجازة وتمليطا، وخصّ نفسه وعصره بكثير مما قاله، وكثير مما روى. وقد طبع هذا الكتاب في مصر مرتين، إحداهما سنة ١٢٧٨هـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهي غير محققة ، أما الأخرى ، فهي حديثة من تحقيق المحقق المعروف « محمد أبو الفضل ابراهيم » .

• إجازة الشعر بين الماضي والحاضر

الإجازة في الشعر قديمة قدم الشعر العربي (٣) ، وفي ضوء ما أثر من نماذج وحكايات تعود إلى العصر الجاهلي ، يمكن القول : إن الإجازة في أصلها اختبار غايته الإشهار أو الاشهاد على مولد شاعر .. شريطة أن يكون المجيز شاعراً من فحول العصر له مكانته الأدبية والفنية ، ومن ثم فهو لا يمنح إجازته للشاعر المبتدىء إلا إذا اطمأن لصلابة عوده واستواء موهبته وسلامة ذوقه وطلاوة لغته واستقامة تراكيبه و براعة خياله .. ومن يقرأ قصة إجازة زهير بن أبي سلمى لولده كعب ، على نحو ما رواها المظفر بن الفضل (٤) ، يستشف نوعاً من الطقوس « الدراماتيكية » التي كانت تصاحب عملية الاعتراف بميلاد الشاعر .. وإجازته .. وأهمية ذلك على المستويين الأدبي والاجتماعي في ذلك العصر الجاهلي . ومن نافلة القول أن نشير إلى أنه على قدر منزلة الشاعر المجيز ، والفوز بإجازته تكون منزلة الشاعر المجاز بين أقرانه ، وهو أمر تعكسه لنا ـ في وضوح شديد ـ قصة « التوابع والزوابع » لابن شُهَيْد الأندلسي ، الذي استمد ـ روائياً ـ مكانته ، وحدد منزلته الأدبية من إجازة كبار شعراء المشرق وتوابعهم من الجن له ، على نحو ما نعرف جميعاً من أمر هذه الرسالة القصصية التي انتقد فيها ابن شهيد معاصريه من الشعراء والأدباء ، وقد أنكروا عليه قدره في العلم والأدب والشعر لأسباب سياسية .

ثم برزت أهمية الإجازة الشعرية ، في العصور اللاحقة في الأمصار والحواضر الإسلامية ، عندما وفد عليها ـ لأول مرة ـ كثير من الشعراء غير المعروفين ، من شعراء البوادي ، ليمتدحوا الخلفاء والأمراء والوزراء والقواد والكتاب ، بغية الفوز بعطاياهم ، فكان أمثال هؤلاء الوافدين « الجدد » من الشعراء يخضعون ـ بشكل مباشرة أو غير مباشر ـ لنوع من الاختبار العملي ، وسيلته أن يطلب من الشاعر أن يجيز ما يلقى عليه من شعر ، وكان الهدف من ذلك تحديد منزلة هذا الشاعر أحياناً والتأكد من أن هذا الشاعر ليس منتحلاً شعر غيره أحياناً أخرى . نستشف ذلك من تلك الحكاية الطريفة التي رواها لنا القاضي أبو المحسّن علي التنوخي (المتوفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سنة ٣٨٤ هـ) وقد تركت ذكرها في هذا المقام لطولها (٥). ولكن «فن الإجازة» سرعان ما يستهوي كبار الشعراء أنفسهم، فيما بينهم و بخاصة بعد شيوع حرفة المنادمة في مجالس الخلفاء ومنتديات الوزراء والكتاب، فتصبح الإجازة لوناً من ألوان التعبير عن الذات، يشتركون في نظمها، تارة للتدليل على براعتهم في الارتجال ونظم الشعر على البديهة، وتارة أخرى لإثبات تفوقهم على خصومهم. فإذا ما كنا مع العصور الأدبية اللاحقة وجدنا الرغبة في تزجية الفراغ والتنافس بين الشعراء عاملين كبيرين من عوامل ازدهار هذا الشعر البديه المرتجل، وان كان هذا الازدهار الذي ظهر في العصر الأيوبي، بشكل لافت للنظر، قد حدث تحت مسميات أو اصطلاحات فنية جديدة، هي في حقيقة أمرها قديمة معروفة منذ عهد بعيد، ولكن التنافس الشريف أحياناً ــ العنيف أحياناً أخرى ــ دفع بفن الإجازة من كونه اختباراً في القدرات والمهارات الفنية والأدبية قديماً، إلى كونه لوناً من ألوان المداعبات والمباريات الفنية بين الشعراء، وإن لم تخل، شأنها شأن معظم المباريات، من عنف وقسوة وخصومة.. الأمر الذي اقتضى ظهور مصطلحات جديدة مخصوصة بقواعد اللعبة وللتمييز بين أشكالها الفنية.. فقد شاع في العصر الأيوبي مدلولات تعارف عليها الشعراء والنقاد والكتاب، فقسموا الإجازة ــ تبعاً لوظائفها وغاياتها الجديدة ــ زمنياً إلى نوعين أحدهما يتمثل في إجازة شاعر معاصر لشاعر قديم، ولا تعدو الإجازة أن تكون نوعاً من تأكيد الذات ــ قياساً إلى شعراء العصور الذهبية في عصر شهد ردة روحية وثقافية وفنية إثر الهزائم المتلاحقة لخلفاء بني العباس أمام الاستعمار الاستيطاني الصليبي الداهم من ناحية واضمحلال أمر الدولة الإسلامية آنذاك سياسياً وعسكرياً.

والنوع الآخر من الإجازة ما يكون بين شاعر ومعاصره؛ وغايته التفوق على الأقران من المعاصرين، أو تزجية الفراغ أو إظهار المهارات الفنية والطرائف والنوادر الأدبية التي تكشف عنها بدائع البدائة، وروائع الارتجال.

ومن نماذج الإجازة التي رواها لنا علي بن ظافر الأزدي، في كتابه «**بدائع البدائة**»، انه اجتمع هو والقاضي الأعز ابوالحسن علي بن المؤيد الغساني يوماً بالرصد فرأيا شعاع الأصيل فوق بياض الماء، فقال ابن ظافر:

أذكت الشمس على الماء لهب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وطلب من الأعز إجازة هذا القصيد فقال :

فكست فضته منها ذهب (٦)

ومن ذلك أيضاً ما رواه ابن ظافر عن ابن الساعاتي (توفي سنة ٦٢٨هـ) حين كان في مجلس سماع عند بعض الرؤساء فغنى مغن قبيح الصوت، فقال بعض الحاضرين :

من منصفي ممن اذا ما ناح نحت لقبح نغمه

وطلب إلى ابن الساعاتي إجازة هذا البيت، فقال :

هو خارج وقت الغناء وداخل في رحم امه (٧)

ويحدثنا علي ابن ظافر ايضاً أنه قال :

بتنا ليلة على المقياس عند مبالغة النيل في نقصه واحتراقه، وانفراجه عما لم يزل مستوراً من أرضه ومغرقه، والمراكب التي انتظمت في لبته، وركدت بالإرساء فوق لجته، وأحاطت به إحاطة المحيط بنقطته، وسفهاء الرياح تعبث بها حتى كادت تذهب بوقارها، وأجسادها قد لبست لفقد الماء حداد قارها، وهي في أوكارها من المراسي مزمومة، وأجنحة قلوعها لعارض الليل مضمومة، فقلت بديها :

أوما ترى المقياس قد حفت به سود المراكب فوق ظهر اللجة
يسمو وقد حفت به كقلادة سبجية في لبة فضية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واستجزت ابن المؤيد فقال :

وكأنه حصن عليه عسكر للزنج لق بنوده للحملة (٨)

ويذكر لنا ابن ظافر كثرة كثيرة من هذه المباريات الفنية التي قامت بين شعراء العصر الأيوبي وهي كلها مباريات تتمثل براعتها في كونها تقوم جميعاً على البديهة، وما تأتي به البديهة من طرائف ومفاجآت تستهوي المستمعين آنذاك ...

وإذا كانت الإجازة قديماً ــ كما نعرف ــ هي أن ينظم الشاعر على شعر غيره في معناه ما يكون به تمامه وكماله، كأن يتم شاعر مصراع غيره أو بيتاً تاماً له أو أكثر من بيت، فإن هذا يعني أنه يمكن تصنيف الإجازة فنياً ــ في ضوء ما سبق من نماذج ــ إلى ثلاثة ألوان أو مستويات ــ هذا إذا تجاوزنا ما ذكرناه عن

التصنيف التاريخي أو الزمني للإجازة بين شاعر ومعاصر، أو بينه و بين شاعر قديم ــ هذه الألوان الفنية الثلاثة هي :

اللون الأول : ما يقع بين شاعرين « بقسيم لقسيم »

اللون الثاني : ما يقع بين شاعرين « ببيت لبيت »

اللون الثالث : ما يقع بين شاعرين أو أكثر « بأكثر من بيت » .

واقتضى شيوع هذه الألوان الثلاثة بين شعراء العصرين الأيوبي والمملوكي ظهور مصطلحات فنية أو مدلولات أو مسميات جديدة للتمييز بين فنون الإجازة في هذه العصور.. فأطلق على اللون الأول « فن المماتنة » وأطلق على اللون الثاني « فن الانفاد » واطلق على اللون الثالث « فن التمليط » . ورؤي أن التمليط هو الشقيق الأكبر، عنه تفرع فن المماتنة وفن الإنفاد معاً، وعُدَّ الفوز في هذه الفنون معياراً فنياً من معايير المفاضلة بين شعراء تلك العصور، الأمر الذي اقتضى ــ بدوره ــ ظهور محكمين من النقاد والأدباء والشعراء والكتاب للمفاضلة وإصدار الحكم بالتعادل أو بفوز أحدهما على الآخر، الأمر الذي يكشف ــ من ناحية أخرى ــ عن الذوق النقدي والأدبي السائد بين شعراء الخاصة والأدب الرسمي آنذاك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● **نماذج من فن المماتنة :**

تحدثنا في بحثنا السابق عن فن المماتنة ، والمماتنة لغوياً المماطلة والمباعدة في الغاية ، فذكرنا أن المماتنة فنياً تنازع الشاعرين بينهما بيتاً ، يقول أحدهما صدره والآخر عجزه ، وتماتن الشاعران في الشعر تعارضا فيه كأنهما يمتدان إلى غاية يريدانها ، يقال بينهما مماتنة أي معارضة ومباراة في كل أمر.. والمماتنة أيضاً المعارضة والمغالبة ، ومن ثم فقد ذكرنا أنه نوع من المباريات الشعرية الشائعة التي تنتهي بالحكم لأحد المتنافسين بالفوز، وأنه في الأصل ــ في ضوء ما رواه المظفر ابن الفضل ــ فن مرتجل من فنون الشعر الشعبي الشائع في البوادي العربية ــ وفي ضوء ما رواه علي بن ظافر الازدي ، يمكن القول : إنه كذلك قد أصبح فناً مدينياً ، قدّر له أن يذيع بين شعراء الأدب الرسمي أيضاً ، وإن تغيرّت وظائفه وغاياته ، مثال ذلك ما رواه إبن ابن ظافر:

انفرد شهاب الدين يعقوب ابن اخت الوزير يوماً ببوصير بالفقيه رضي الدين أبي اسحق، وكان في خدمة الوزير نجم الدين، فجلس إليهما غلام من أولاد بعض الرؤساء، فقال الفقيه الرضّي:

لله يـــوم مـضـي بـبـــوصير

قال الشهاب:

والـعـيـش صـفـــو بـغـير تـكـــدير

فقال الرضي: نـديـمـنـــا فـيـــه شـــادن غـنـــج

فقال الشهاب: مـكـتـحـــل جـفـنـــه بـتـفـتـــير

و يقول ابن ظافر: جلست مع الشهاب يعقوب يوماً بالجامع الأنور بالقاهرة لانتظار الجمعة، وكان يجلس بالقرب من مكاننا صبيّ وضيء نهب وجهه وشعره من البدر نوره، ومن الليل ديجوره، واغتصب طرفه وعطفه من الظبي كحله ومن الغصن ميله، يُنعت بالشمس، فتأخر حضوره يوماً، فتعاطينا القول في غيبته فقلت:

أفـدي الـذي غـاب فـغـاب الـسـرور

فقال الشهاب: واتـسـع الـهـم بـضـيـق الـصـدور

فقلت: وأظـلـــم الأنـــور مـــن بـعـــده

فقال الشهاب: ولـيـس بـعـد الـشـمـس لـلأفـق نـور(٩)

لم يعد فن المماتنة غايته التبريز في قول الشعر على شعراء القبائل الأخرى في البوادي العربية وتحقيق الغلبة عليهم. ثم قُدّر له أن ينتشر بين شعراء الأدب الرسمي في الحواضر العربية وإن اختلفت بواعثه وغاياته ــ هذه المرّة ــ التي أضحت مجرد تزجية الفراغ، بفن من فنون القول، مثال ذلك ــ ما رواه ابن ظافر من أن عبدالجبار بن حمديس (٤٤٧ ــ ٥٢٨هـ/١٠٥٤ ــ ١١٣٣م) الشاعر المعروف: روي أنه كان في اشبيلية يوماً ودعاه السلطان فلما جلس في حضرته قال له: افتح الطاق الذي يليق، ففتحه فإذا بكوز زجاج على بعد، والنار تلوح من بابيه وواقده يفتحهما تارة و يسدهما أخرى، ثم أدام سدّ أحدهما وفتح الآخر، فحين تأملتهما قال لي: **مَلِّظْ**: «انظرهما في الظلام قد نجما»،

فقال ابن حمديس : كما رنا في الدجنة الأسد
فقال السلطان : يفتح عينيه ثم يطبقها
فقال ابن حمديس : فعل امرىء في جفونه رمد
فقال السلطان : فابتز الدهر نور واحدة
فقال ابن حمديس : وهل نجا من صروفه أحد ؟!

• فن الانفـــــاد :

فن من فنون التمليط ، كما رأينا ، يتداوله الشعراء ، على النحو الذي أشار إليه المظفر بن الفضل ، دون أن يعنى به ، على نحو ما ذكرنا في بحث المماتنة السابق وذهبنا إلى أن الانفاد فنياً هو أن يقول شاعر بيتاً و يقول الآخر بيتاً بغرض تعجيز الخصم والفوز عليه .. وهو من قولهم : خصم منافد ، إذا خاصم حتى تنفد حجته .. والانفاد لغويا : المحاكمة والمخاصمة حتى تنفد حجج الخصم ، وتنافد الخصمان إلى القاضي : احتكما عنده ، ورفعا أمرهما إليه ، وأدلى كل منهما بحجته (١٠) .. وإذا كان المظفر بن الفضل لم ينزع إلى تعريفه أو ذكر نماذج له ، فإن علي بن ظافر الأزدي يذكر لنا الكثير الطريف من شعر الانفاد وآراء النقاد والشعراء في تلك المحاكمات الأدبية الطريفة التي تكشف عن ذوق العصر النقدياً وادبياً ــ كما يذهب إلى تعريف فن الانفاد ، على النحو الذي ذهبنا إليه ولكنه كان أكثر دقة حين أشار إلى أنه نوع من أنواع التمليط الذي يقع بين شاعرين ببيت لبيت .

مثال ذلك أن اجتمع ابن المنجم الشاعر، وأبو الحسن الذروي ، والفقيه الأديب أبو الفضل المنبوذ بطيري في منزل الأديب عبدالمنعم الجزيري ، وجلسوا للحديث فدخل عليهم أبو الربيع سليمان بن تنين الطجان ، وذكر أن رجلاً مصلوباً بأعلى الجسر، وطعن بعد صلبه ، فاقترح الوجيه الذروي أن يصنعوا في هذا شيئاً ، فاقترح النجم أن يكون الانفاد بين أبي الفضل وأبي الربيع ، وأن تكون القافية على حرف الذال ، فقال أبو الفضل في الحال :

ومفجع تخذ الجذوع مطية فتقطعت لركوبها أفخاذه

وأطال أبو الربيع التفكير، وافتضح في تمادي التأهل ، فدسّ إليه ابن المنجم

رقعة صغيرة فيها :

وبدا لسن الرمح فيه نفاذة أخنى على أفلاذه فولاذه

وناولها له بحيث فطنت الجماعة وتغافلوا، وخفي الأمر على أبي الفضل طيري لسوء بصره ؛ فقال : بيتي خير من هذا البيت . وأكثر الصياح والجلبة . فقال له ابن الذروي : دع عنك هذا القول ، الست القائل في بيتك « تخد الجذوع » فهذا صلب على جذع أو مائة ؟ وقلت « أفخاذه » فله فخذان أو عشرة ؟ وأوحى إليه بالقصة ؛ فأقصر عن الكلام، ثم التفت ابن الذروي إلى سليمان الطجان وقال له : قد ثبت اليوم عملك للشعر (!) فانصرف، وقد ألزموه بعمل دعوة سروراً بذلك (١١).

وقال القاضي الأعز بن المؤيد : تسايرت أنا والقاضي المخلص أبو العباس أحمد ابن عوف بشاطىء الاسكندرية من جهة القنطرة المعروفة بقنطرة السواري ، وقد رقصت أشجاره على غناء أطياره، وملأ لها ساقي الغمام كؤوس جلناره ، فبينا نحن نتناشد من نفيس رقيق الأشعار، ونتعاطى من كؤوس رحيق الأخبار، ونتعجب من سماء ذلك الماء كيف خلت من البدور، ومن نجوم تلك الأزهار مع طلوع شمس النهار كيف لا تغور إذ بجوارٍ هناك جوارٍ، و بدور من قبل السواد سوار، فقلت :

: لله أي بدور من السوار سواري

فقال المخلص : من كل هيفاء جرسى الـ ـوشاح، خرسى السوار

فقلت : لاحت فحلت وحلت قلبي، وعقد اصطباري

فقال : تنوب فرعا ووجها عن الدجى والنهار

فقلت : فناظراها وقلبي ما بين راض وضار

فقال : وخدها وفؤادي من جلنار ونار

فقلت : تحكي الغزالة في بهـ ـجة وحسن فنار

فقال : والظبي في حسن جيد ومقلة ونفار (١٢)

ليس في وسع المرء إلا أن يعجب بهذه « السوار يخ » الفنية المبهرة التي أطلقت على البدية والارتجال .. وما أكثر هذه « السوار يخ » الجمالية التي تتبعها ابن ظافر في كتابه الطريف « بدائع البدائة » (١٣) الذي يقوم كله على تآليف ابن ظاهر ومختاراته الكثيرة من هذا النوع من الشعر الذي يقوم على البديه والارتجال .. ولا

يهدف إلا إلى تزجية الفراغ، وتدريب المهارات الفنية، وتنمية القرائح الشعرية .. ويطول بنا المقام لو استشهدنا بنماذج أخرى، وإلا «لنسخنا» الكتاب هنا من جديد ..

• فن التمليـــــط

من ألوان هذه الرياضة الفنية لون عرف بالتمليط (١٤). وقد عرّفه ـــ فنياً ـــ ابن ظافر بقوله: هو أن يجتمع شاعران فصاعداً على تجريد أفكارهم، وتجريب خواطرهم في العمل في معنى واحد» (١٥) والتمليط ـــ لغة ـــ تعرية الخصم من سلاحه، ولكنه اصطلاحاً يعني المبارزة بالشعر، من مَلَّطَ الشاعر أو مالط، بمعنى قال نصف بيت وأتمه شاعر آخر، على نحو ما رأينا في مثال عبدالجبار بن حمديس الشاعر المعروف، حينما طلبه منه السلطان أن يملّط عليه .. ومن التمليط ما يكون بيت لبيت، ومنه ما يكون ببيتين لبيتين أو أكثر، وهكذا شريطة أن يتم نظم الشعر ارتجالاً أو على البديهة وأن يشترك فيه شاعران أو أكثر، ولبعضهم حينئذ حق المشاركة في تلك المباراة الفنية إذا عرف الموضوع المملّط عليه. وهذا التقسيم الثلاثي للتمليط أو المساجلات الشعرية، يذكرنا على الفور بالتصنيف الثلاثي الذي رأيناه في فن الإجازة في صدر هذا البحث، وكان هذا معنى قولنا ان ازدهار فن النظم المرتجل أو على البديه، تحت مسميات أو مصطلحات فنية جديدة شاعت في العصرين الأيوبي والمملوكي، بشكل لافت للنظر ليس ابتداعاً جديداً بل هي في حقيقة أمرها فنون أو قوالب قديمة معروفة منذ عهد بعيد في تاريخ الشعر العربي .. ذلك أن ابن ظافر نفسه يروي لنا أمثلة من التمليط تعود إلى العصر الجاهلي، لعل أشهرها ما وقع بين امرىء القيس والحارث بن قتادة اليشكري المعروف بالتوأم .. وفيها عزّ على امرىء القيس أن يستمر في التمليط.

وعلى الرغم من ذلك التشابه في الشكل أو الإطار أو القالب الفني بين التمليط والإجازة، فقد ظل فرق جوهري بين الفنين «**فالتمليط يتفق فيه الشعراء قبل العمل، أو يندبون لذلك، وتتكرر بينهم المناوبة، وهذه شروط ليست من شروط الإجازة**».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كنا قد وقفنا عند نماذج شعرية من فنون التمليط كالمماتنة والانفاد فلا يتبقى لنا الا أن نسوق مثالاً أو مثالين ــ على الأقل ــ للنوع الثالث من أنواع التمليط، وهو ما كان يقع بين ثلاثة من الشعراء أو أكثر. مثال ذلك ما ذكره ابن ظافر إذ يقول :

مضيت أنا وشهاب الدين يعقوب والقاضي الأعز بن المؤيد رحمه الله في جماعة من أصحابنا إلى الدير المعروف بالقصير إيثاراً لنظر تلك الآثار، فلما تنزهنا في حسن منظره، وقضينا الوطر من نظره تعاطينا القول فيه، **جرياً على عادة خلعاء البلغاء ومجان الشعراء الذين نبذوا الوقار بالعراء فقطعوا طريق الأعمار بطريق الأغمار، وضيّعوا الغين والعقار في تحصيل العين والعقار.**

فقال الشهاب :

سقى الله يومي بدير القصير ... قصير العزالى طويل الذيول
محل إذا لاح لي لم أقف ... بصحبي على حومل فالدخول

فقلت : فكم فيه من قرفي دجى ... على غصن في كثيب مهيل
بلحظ صحيح وجفن سقيم ... وروح خفيف وردف ثقيل

فقال الأعز : قطعت به العيش مع فتية ... صباح الوجوه كرام الأصول
بكل كريم قصير المراء ... حاز المعالي بباع طويل

فقال الشهاب : أذاقه سل سيف المدام ... فكم من سليب وكم من قتيل

فقال الأعز : وكم من خليع كريم الفعال ... يجدد بالجود غيظ البخيل

فقلت : يوافيه ذا ذهب جامد ... فيفنيه في دائب للشمول

ثم صنع الشهاب فيه ــ الدير القصير ــ على غير هذا الروىّ والوزن فقال :

على عمر القصير قصرت عمري ... وصنعت خلاعتي وأزلت وقري

فقال الأعز : ولم أسمع لعمري قول زيد ... إذا ما لامني أو قول عمرو

فقلت : ودافعنا يقين الدين فيه ... بمظنونين من خمر وخضر

فقال الأعز : كسوت به الكئوس البيض حمرا ... من القمص اشتريناها بصفر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقلت : وظلت بما راق للهو أتلو بهز البيض فيه عناق سمر(١٦)

هذه هي إحدى المباريات الثلاثية التي اشترك فيها ثلاثة شعراء، وقع بينهم التمليط تارة بيتين لبيتين، وتارة أخرى بيتاً لبيت .. ومن حق المشتركين تغيير الروى والوزن على نحو ما رأينا .

وتلعب تلك المباريات الفنية ــ بما يسودها من روح رياضية في أغلب الأحايين ــ دوراً كبيراً في تحقيق الإخاء بين شعراء مصر والشعراء الوافدين عليها آنذاك، أو بين شعراء مصر أنفسهم، فيحدثنا ابن ظافر عن مدى الأخوة التي كانت بين الشعراء شهاب الدين يعقوب المعروف بابن أخت الوزير، والشاعر نشو الملك علي بن مفرج بن المنجم، والأعزّ بن المؤيد، والوجيه الذروي وجعفر المنبوذ « شلعلع » وغيرهم، وكيف كانوا يخرجون إلى أماكن النزهة و يقرضون الشعر، و يتباحثون في موضوعات أدبية شتى، **و يتبارون في الإنشاد**، وكثيراً ما كانوا يختلفون فيما بينهم، و ينتقد بعضهم بعضاً، بل قد يؤدي الأمر إلى أن يهجو بعضهم بعضاً، ولكنهم سرعان ما يعودون إلى صفوهم و ودادهم، فمن ذلك مثلاً ما يروى من أن ابن الذروي، وهبة الله بن وزير، وجماعة آخرون ذهبوا إلى حمّام، فجرى بين ابن الذروي وابن وزير تنازع أدى إلى تناكر فضيلة، **ثم تراضيا بالتحكيم، فحكم بأن يضعا قطعتين في صنعة الحمام على البديه، فصنع ابن الذروي :**

إن عيش الحمام عيش هنيىء غير أن المقام فيه قليل
جنة تكره الإقامة فيها وجحيم يطيب فيه الدخول
فكأن الغريق فيها كليم وكأن الحريق فيها خليل

أما ابن وزير فقد صنع :

لله يوم بحمام نعمت به والماء من حوضها ما بيننا جاري
كأنه فوق شفاف الرخام بها ماء يسيل على أثواب قصار

فانتقد الجماعة تشبيهه (الماء) بالماء **واستبردوا** ما أتى به، فقال ابن الذروي :

وشاعر أوقد الطبع الذكاء له أو كاد يحرقه من فرط إذكاء
أقام يجهد أياماً رويته وشبه الماء بعد الجهد بالماء(١٧)

ولنا أن نتصور مدى إعجاب المستمعين من الشعراء والأدباء بابن الذروي

الذي عرف يملّط أو يمالط خصمه ابن وزير الشاعر .. وهو إعجاب لم يرد في القصة ، ولكننا نستدل عليه من شيوع الشطرة الأخيرة « وشبه أو فسر ــ حسب الرواية الأخرى للبيت ــ الماء بعد الجهد بالماء » فقد غدت مثلاً شروداً شائعاً على نحو ما نعرف جميعاً .

ومثل هذا أيضاً تلك القصة التي رواها لنا ابن ظافر، واشترك فيها شعراء كثيرون من معاصريه ، إذ يقول : واجتمعنا ليلة في رمضان بالجامع (١٨) ، فجلسنا بعد انقضاء الصلاة للحديث ، وَقَدْ وُقِدَ فانوس السحور (١٩) ، فاقترح بعض الحاضرين على الأديب أبي الحجاج يوسف بن علي المنبوذ بالنعجة أن يصنع فيه ، **وإنما طلب بذلك تعجيزه** ، فصنع وأنشد :

ونجم من الفانوس يشرق ضوؤه ... ولكنه دون الكواكب لا يسري
ولم أر نجماً قط قبل طلوعه ... إذا غاب ينهى الصائمين عن الفطر

فانتدبت له من بين الجماعة وقلت : هذا تعجب لايصح ، لأني والحاضرين قد رأينا نجوماً لا تدخل تحت الحصر، إذا غابت تنهى الصائمين عن الفطر، وهي نجوم الصباح ، فأسرف الجماعة في تقريعه ، وأخذوا في تمزيق عرضه وتقطيعه ، فصنع وأنشد :

هذا لواء سحور يستضاء به ... وعسكر الشهب في الظلماء جرار
والصائمون جميعاً يهتدون به ... كأنه علم في رأسه نار

فلما أصبحنا ، سمع من كان غائباً من أصحابنا في ليلتنا ما جرى ، فصنع الرشيد أبو عبدالله محمد بن متانو رحمه الله تعالى ، وأنشد فيه :

أحبب بفانوس غدا صاعدا ... وضوؤه دان من العين
يقضي بصوم وفطر معا ... فقد حوى وصف الهلالين

وشرع الفقهاء والشعراء والأدباء يشتركون في هذه المساجلة الطريفة .. فصنعوا قطعاً مختلفة في فانوس السحور، منهم ابن ظافر نفسه ــ وقد اختص نفسه بتدوين أربع قطع له « ندب » أصحابه للرد عليها .. فردوا عليه ، وصنعوا له ، ومنهم شهاب الدين يعقوب والفقيه أبو محمد القلعي ، والقاضي أبو الحسن بن النبيه ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وابن نفطويه، والفقيه أبويحيى السولي، والشريف أبوالفضل جعفر، ومنهم الأديب أبوالعز مظفر الأعمى الذي بعث برده مكتوباً إلى ابن ظافر، بعد أن «كان قد سمع جميع المقاطيع، فأخذ معانيها» وقد ذكر ابن ظافر هذه المساجلة على طولها (٢٠) لطرافتها أو عجائبها التي تقوم على البديهة أو على الارتجال .. وأظن ان هذا الموضع هو المكان المناسب **لذكر الفرق بين شعر البديه وشعر الارتجال**، على الرغم من تقاربهما، الا أن أهل الصناعة ــ كما يقول ابن ظافر الأزدي ــ ميزوا كل واحد منهما عن الآخر، فإذا **الارتجال** في نظره هو «أن ينظم الشاعر ما ينظم، في أسرع من خطف البارق، واختطاف السارق، وأسرع من التماح العاشق، ونفوذ المارق، حتى يخال ما يعمل محفوظاً أو مرئياً ملحوظاً من غير حاجة إلى كتابة أو تعلل بتقفية». أما **البديه**، فهي «أن ينزل الشاعر عن هذه الطبقة قليلاً، و يفكر مقصراً لا مطيلاً».

ونلحظ في ضوء رأي ابن ظافر، وآراء معاصريه وسابقيه التي ذكرها أن شعر البديهة أدنى مرتبة من الارتجال، وأقل منه طبقة (٢١).

سـؤال مشـروع :

إثر هذه الجولة لا بد أن يقفز إلى الذهن ــ إن لم يكن قد قفز قبل ذلك ــ سؤال مشروع عن جدوى هذا اللون من الشعر، وقيمته الجمالية والفكرية، ومن حقنا أن نتساءل مع المتسائلين : هل نستطيع أن نزن هذا الشعر المتعجل السريع بشعر الروية وإعمال الفكر؟ وهل يمكن أن تكون هذه الأشعار المرتجلة في مستوى بلاغتها مقارنة للأشعار الأخرى في سماوة البلاغة والبيان ؟

يجيب عن هذا السؤال باحثان معاصران **أحدهما** استاذي المرحوم الدكتور محمد كامل حسين، حيث يرى أن «هذه الرياضة الذهنية كانت من عوامل رقي الشعر في ذلك العصر ــ الأيوبي ــ فمحاولة كل شاعر أن يثبت مقدرته على هذه الألوان، واجتماع الشعراء في زيارة أماكن النزهة والتمتع بجمال الطبيعة، ومطالبة بعضهم بعضاً في أن ينشدوا في موضوع بعينه، كان ولا شك له أثره في هذه النهضة الفنية التي نراها في عصر الأيوبيين، بالرغم مما ذكرناه من أن هذه الرياضة كانت معروفة عند شعراء العرب في غير مصر، وفي غير هذا العصر» (٢٢).

أما الآخر، فهو الأستاذ العوضي الوكيل، حيث يرى «أن هذا الشعر السريع

يخلو كثير منه من التجويد الذي تفرضه الروية الهادئة والنظر المتأمل المطيل » (٢٣) ولكنه يعود فيقول : « ولكن هذا لا يمنعنا أن نقول : إنه أصدق تمثيلاً للشعراء وعصورهم ومجالسهم من غيره ، إذ فيه ينطلقون على سجيتهم و يتحدثون بما يريدون دون تزويق أو افتعال . ولقُرْبه من مجال الحياة اليومية ، أي أنه يباشر وقائع الحياة مباشرة ، فإنه يجيء لطيفاً مقبولاً ، ويجيء قطعاً ، لا طول فيها ولا امتداد ، فيسهل حفظها وروايتها ، وقد يصادف موقعاً في النفوس فتكبره وتستعظمه .. » (٢٤) .

وللتدليل على هذه المصادفة ، مصادفة أن يقع في النفوس موقعاً حسناً ، يختار لنا مثالاً مما رواه ابن ظافر ، حيث روى أن جماعة جلسوا وأخذوا في ذم الدهر وإخنائه على أهل الفضل والأدب ، وإذا بكلاب الصيد لبعض الأثرياء قد أُبرزت في الوشي والديباج والحرير ، فقال أحدهم :

من كان يكسو الكلب وَشْـ ـياً ثم يقنع لي بجلدي

وطلب من بعض الحاضرين إجازته ، فقال :

الكلب خير عنده مني وخير منه عندي

فجاء البيت الثاني رائعاً ولطيفاً فاستحسنه الحاضرون جميعاً .

وهذا يعني أن فن التمليط بألوانه المختلفة ، ليس إلا امتداداً لفن الإجازة القديم ، وفي إطارها التقليدي ، وأنه ـ مهما كان رأينا فيه ـ لا يخلو من غايتين ، **إحداهما : غاية تعليمية** تسعى لشحذ الموهبة الفنية ، أو ملكة الشعر بالتدريب والمران على قرض القريض وتقصيد القصيد ، وتنمية المهارات الفنية التي تتوسل بالكلمة الموزونة ، والقدرة على تذوقها ونقدها .

والأخرى : غاية إمتاعية تسعى للتسلية والترفيه ، وتزجية الفراغ ، بين جموع الشعراء والأدباء والندماء ، وجلهم من الوزراء الأدباء والفقهاء والعلماء والقضاة وغيرهم من الفئات التي تشكل طبقة الصفوة من المثقفين في عصرهم . ولا شك في أن هؤلاء الشعراء المتبارين كانوا يعجبون الناس في زمانهم ، و يبهرونهم في مجالسهم ومنتدياتهم وأسمارهم ؛ بسرعة إجاباتهم وحضور بديهتهم و براعة ارتجالهم ، و يبلغ الإعجاب ذروته ، حين يمس فن التمليط موضوعاً يشغل الناس ، أو يأتي مصاغاً في أسلوب فكاهي ساخر .

وبعد .. فهل كان الحديث عن المماتنة والانفاد والتمليط، عند القدماء، ضرباً من المصادفة أو ضرباً من التسجيل التاريخي لظاهرة أدبية، قدر لها أن تعيش حتى اليوم، وإن اختلفت التسميات أو المصطلحات ؟

الهوامش

(١) مجلة البيان ص ٥٤ ــ ٧٤، العدد ١٨٣، يونيو ١٩٨١. وقد نشرت هذه الدراسة تحت عنوان «من فن الرجز إلى فن المماتنة في التراث العربي».

(٢) في ترجمة ابن ظافر انظر: فوات الوفيات جـ ٢ ص ٥١.

(٣) الإجازة: «الإذن والترخيص وعدم المنع، وهي عند المحدثين: الإذن في الرواية لفظاً وكتابة. وهي أيضاً الشهادة باجتياز أمر ما .. وهي ــ لغة ــ من جاز يجوز المكان، بمعنى فيه وسلكه وقطعه وتركه خلفه. وأجاز الموضع: سلكه وخلفه، وأجازه العقبة جعله يجوزها.

(٤) نظرة الاغريق في نصرة القريض، ص ١٩٢ ــ ٢٠٠، تحقيق الدكتورة نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية في دمشق، ١٩٧٦.

(٥) انظر (الفرج بعد الشدة) جـ ٤ ص ٢٣١ وما بعدها. تحقيق عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، سنة ١٩٧٨.

(٦) ابن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، ص ٤٠.

(٧) نفسه، ص ٥٤.

(٨) نفسه، ص ٦٦. والسَّبَج: الخرز الأسود.

(٩) نفسه، ص ١٠١.

(١٠) مجلة البيان، العدد ١٨٣، ص ٦٢، والهامش رقم ١٤ ص ٦٨.

(١١) بدائع البدائة، ص ١٠٧.

(١٢) نفسه، ص ١٠٨.

(١٣) البداهة والبديهة في الأصل المفاجأة والمباغتة، وتباده الشعراء والخطباء: ارتجلوا الشعر أو الخطب وتجاروا فيها. وابتده القصيدة أو الخطبة ارتجلها .. والبديهي المرتجل، والبديهة عدم طول التفكر. ويقال: أنشد أو خطب على البديه: ارتجالاً من غير توقف دون إبطاء. والبدائه: البدائع ومن هنا نفهم معنى أوبالأحرى مغزى التلاعب اللفظي الذي انطوى عليه عنوان كتاب ابن ظافر «بدائع البدائة» أي بدائع البدائع، مما يؤكد ان هذه الرياضة الذهنية أو الفنية كانت معياراً من المعايير الفنية التي تحكم الذوق الأدبي، ومقياساً من مقاييس التفاضل بين شعراء الأدب الرسمي في تلك العصور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٤) يعود الجذر اللغوي إلى قول العرب: ملط الشعر (بفتح الشين) حلقه، وتجرد منه، وملطت الحامل جنينها أي أسقطته لغير تمام، وليس عليه شعر. والملط عموماً هو العري في لهجاتنا المحلية .. والعري أمر غير مقبول اجتماعياً، ومن ثم فالتمليط هو محاولة تعرية الشاعر الخصم، وكشف عوراته [الفنية]. انظر مادة ملّط بتشديد اللام في المعاجم اللغوية.

(١٥) بدائع البدائه، ص ٩٢.

(١٦) نفسه، ص ١٠٨.

(١٧) نفسه، ص ١٣٨ وما بعدها. وفي رواية أخرى «فسّر الماء بدلاً من شبه الماء» وهي الرواية الشعبية الشائعة.

(١٨) كان المجلس في جامع عمرو بن العاص بالفسطاط.

(١٩) فانوس رمضان كان يرفع إلى أعلى المآذن أو الصوامع في رمضان مدة التسحير، فيسمح للناس بالأكل متى كان مضيئاً فإذا قرب ميعاد الإمساك والتنبيه عليه مرة بعد مرة حطه المؤذن من أعلى المئذنة أو الصومعة .. فمن لم يسمع نداء التسحير ممن يبعد مسكنه من المسجد، يبصر فانوس رمضان مضيئاً، فإذا لم يبصره علم أن الوقت قد انقطع.

(٢٠) انظر: بدائع البدائه، ص ١٤٧ وما بعدها.

(٢١) انظر: بدائع البدائه، مقدمة الكتاب (= الفصل الأول والثاني وقد عقدهما ابن ظافر للحديث في اشتقاق البديهة والارتجال، وفي الفرق بينها).

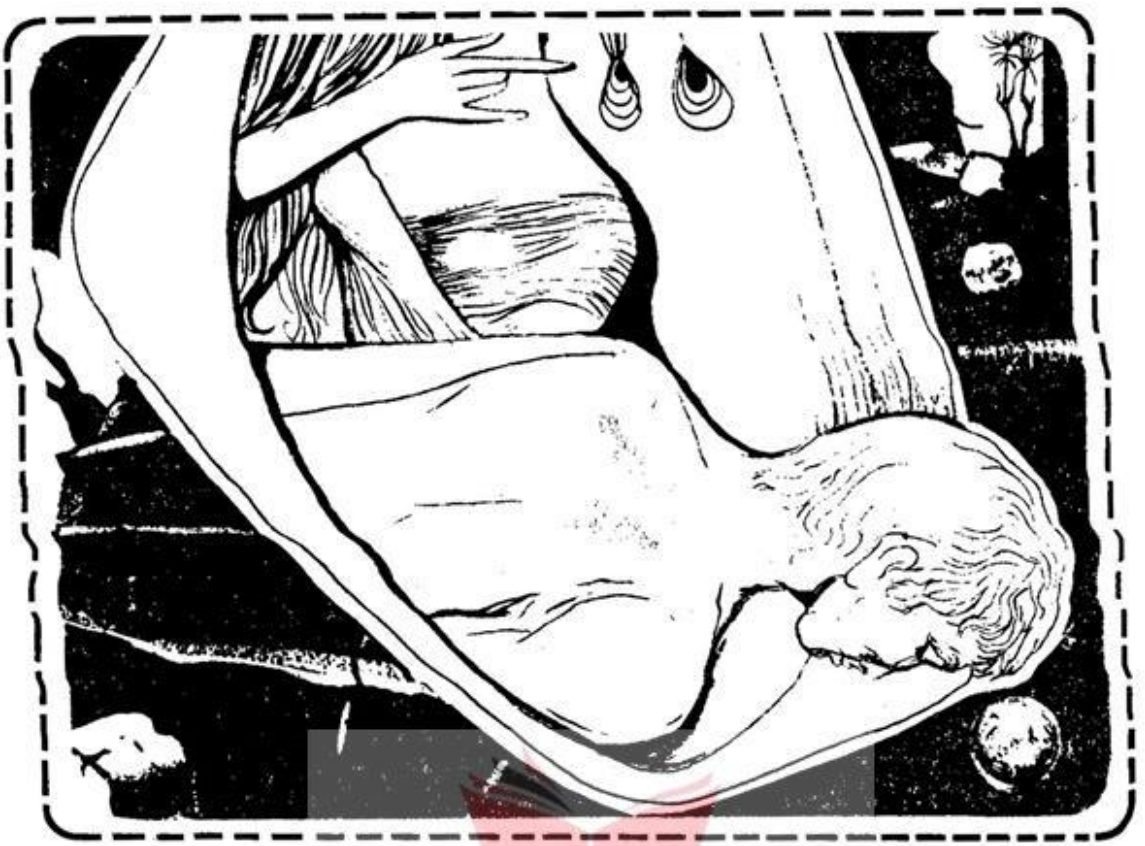
(٢٢) دراسات في الشعر، في عصر الأيوبيين، ص ١٣٧، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ.

(٢٣) مطالعات وذكريات، أدب وتاريخ، ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٧٢.

(٢٤) نفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com





قصة قصيرة

جسم بارد صغير

محمود الوردانى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنت قد انتهيت من ذلك تماماً، ورتبت الاصول الخمسة التي نسختها من شهادة الاستشهاد، وفوقها وضعت ــ بشكل عكسي: الاصل والصور الثلاث من محضر تسليم المتروكات. ثم ابتسمت للرجل السمين المرتدي معطفا أبيض متسخاً، والجالس في مواجهتي على المنضدة الصاج البيضاء ــ غارقاً تماماً في السجلات الضخمة المفتوحة امامه. غير أن الرجل لم يبتسم، وعاود النظر في سجلاته مرة

أخرى، ومالبثت أن قمت، ومددت يدي بالمسطرة والكربون للرجل: «شكرا ياالستاذ...» ورفع الرجل رأسه، وراح شاربه الصغير يرتعش. قال: «هل انتهيت..؟». واشرت له برأسي. قال: «ستأخذونه الآن؟» واشرت له برأسي ثانية.

ثم انني خرجت لتتدفق الرائحة التي امقتها ثانية: ذلك المزيج الثابت المميع من «اليسول والفنيك» ومختلف الادوية التي لااعرفها، والقيت بالسيجارة بعد ان انتهيت من الدهليز الضيق القصير. كان العقيد السمين عاري الرأس يجلس على المكتب، وامامه جلس الضابط «جلال» والصول «علي» ــ على مقعدين متواجهين. وصاح العقيد: «هيه.. الناس أحضرت الكفن؟». قلت أنا: لا يافندم.. انا نسخت الاوراق». ومد الرجل يده. قال: «طبعا شهادات الاستشهاد لابد وان ننتظر حتى ترسل لنا الوحدة.. هه..». ونظر الي، لكنني كنت ممسكاً هكذا برشاشي، وواقفاً وحدي وسط الحجرة. وقال الصول علي: «لا يافندم.. لامؤاخذة.. سيادتك إثبات حالة من عندك من المستشفى فقط». كان الجو ممتلئاً تماماً بدخان السجائر، وتبينت انا صوت الراديو الخافت، الذي كان يذيع الاغاني والاناشيد. غير انني رحت اعد الفواصل الحديدية الداكنة، التي تفصل بين ضلف النافذة الزجاجية المغلقة، والمطلية من الداخل باللون الازرق الفاتح. قال العقيد: «يابني ومن اين اعرف انا ان الولد استشهد.. هه.. قبل ان اكتب لك هذا لابد وأن احتفظ معي بشهادة رسمية من الوحدة». كان الصول علي قد مد وجهه الطويل، وارتكز على المكتب بمرفقه، قال: «يافندم سيادتك سوف تثبت ماجاء بخطاب الوحدة». قال العقيد: «خطاب الوحدة؟». قال: «آه.. خطاب الوحدة الذي جاء مع العسكري. هذا العسكري جاء لسيادتك في المستشفى ومعه خطاب من الوحدة أنه جرح بتاريخ ١٠/١٢. تمام. والولد مات عند سيادتك في المستشفى بتاريخ ١٠/١٤.. تمام. ماجاء بخطاب الوحدة معناه ان العسكري استشهد يافندم، ونحن لن نستطيع أن ندفنه إلا ومعنا شهادات الاستشهاد.. سيادتك كل شيء يسير رسمي يافندم».

كان الضابط جلال صامتاً وهو مايفتأ يحرك الطبنجة المعلقة في خصره الى الامام والخلف، وكنت انا قد هممت بالخروج، ولم اعد قادراً على الاستمرار هكذا. غير ان الصول علي قال: «يافندم سيادتك تكتب سبب الوفاة في شهادة الاستشهاد.. نفس الكلمتين اللتين ارسلتها لنا في الاشارة، ثم توقع سيادتك و يوقع حضر الضابط جلال على محضر المتروكات، وتأخذ سيادتك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة من المحضر». قال العقيد: «متروكات؟..». قال الصول علي: «آه.. متروكات العسكري ياافندم..». قال «ليس لديه متروكات.. بطاقة شخصية والاقراص المعدنية وتحقيق شخصية اميري..». قال: «نعمل بهم المحضر ياافندم». ووجدتني اقول: «انتظرهم في الخارج انا ياافندم..». قال الصول علي: «انتظر حتى يوقع الضابط وتأخذ متروكات العسكري». وراحا يوقعان. ومالبث العقيد أن رفع رأسه واعطى الظرف الكاكي الى الضابط جلال، الذي اعطاه لي.

وعادت الرائحة مرة ثانية، وانزلت انا الرشاش من كتفي، وامسكته ــ هو والظرف ــ بيد واحدة. رحت احس بالبرودة وهي تتخلل اعضائي، فيما كنت اجتاز الدهليز واعبر من امام الحجرة التي نسخت بها الاوراق. وفي البهو المواجهة للباب الحديدي المفتوح كان ثمة بضعة نساء يقفن حول مكتب الاستقبال بجوار السلم الداخلي. كان بعضهن يرتدي المعاطف البيضاء، والبعض الآخر يرتدي ملابس ملونة. وكنت انا ارفع رأسي وأتبينهن بصعوبة، في الضوء القليل الذي تدفق من مصباح واحد صغير الى يمين الرجل الذي بدا شبحه واقفاً خلف طاولة مكتب الاستقبال.

ومالبثت الا قليلا حتى اندفع زعيق الطائرات التي دوى صوتها في الخارج. وخرجت انا حيث كان صوتها مايزال يتردد هناك وسط النجوم المرتعشة المبللة في البعيد. وجلست على السور الرخامي، الى يسار السلم، واضعاً الرشاش والظرف على ركبتي، فيما جعلت أشم رائحة الزهور المبتلة التي بدا جانبا منها في الحوض الى اليمين. وقلت لنفسي ان الحرب قد بدأت حقاً. وادركت انه سيكون متعينا عليّ ان اظل اركض بين المستشفيات التي يتوفى فيها العساكر إثر جراحهم، و بين المقابر التي تسلم اليها هؤلاء العساكر. وهاانت ستظل تكتب الاستشهادات ومحاضر المتروكات، بينما تحاول جاهداً الانفلات من الرائحة الحريفة المتماسكة «للفورمالين» الذي بدا أنه قد التصق بجسمك بالفعل. ثم انني سمعت صوت سيارتنا، وهي تمرق من الباب، يسبقها ضوء المصباحين الاماميين القوي، ونهضت حاملاً الرشاش والظرف.

هبط «صفوت» من المقعد الامامي بجوار «سيد» السائق، حاملا رشاشه كذلك. دار حول العربة، ثم اختفى وراء الباب الخلفي. صاح: «مصطفى..». وتقدمت انا. كان عم «محمود» الفراش، الذي كلفه العقيد مع «صفوت» باحضار الكفن من البلد ــ وكلفني الصول علي بنسخ الاوراق ــ كان يجلس على طرف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العربة الى الداخل، وقد تدلت ساقيه الصغيرتين الى اسفل. وقلت انا: «هه ياعم محمود». ومد يده وهو يلهث باللفة الكبيرة ــ قال: «كله بثوابه يا ابني».

كان العقيد السمين والضابط جلال والصول علي يقفون على السلم. وصاح صفوت: «كله تمام يا افندم». وقال العقيد السمين: «الفاتورة يا محمود». وراح الرجل ينظر ناحية العقيد: «الفاتورة ياسعادة البك..» صاح العقيد: «تسبقنا انت الى هناك يا محمود». ثم انهم دخلوا ــ ثلاثتهم ــ المبنى ثانية. ومد عم محمود يده واخذ مني الكفن، ومضى نحو سور المستشفى الخلفي، وقد سبقته السيدة العجوز المرتدية جلباباً اسود.

وهكذا مضينا، صفوت وانا، في الحديقة. وراح صفوت يتحدث عن الممرضة التي عرفها داخل المستشفى، وكان هذا اول شيء يفعله بمجرد وصولنا، غير انني لم اكن متأكداً ماإذا كان صحيحا مايحكيه لي عنهن. وعندما وصلنا، كان عم محمود قد فتح الباب، ورأيته يرتقي درجات السلم، حيث كان ثمة مدخل واسع بعض الشيء.

ثم انني تقدمت، فيما كنت اسمع الهمهمات الخافتة وحفيف الثياب. كان ثمة كثير من المرضى المدنيين: رجال نساء، قد تجمعوا خلف الاسوار والنوافذ، وكانوا يطلون برؤوسهم في الفجوات التي بين الادوار، وقد تبدت اشباحهم غارقة تماما في العتمة. كانوا يهمهمون و يشيرون بأياديهم، وهم مرتدين ملابسهم البيضاء. ثم انني لم اعد قادراً على الاستمرار في رفع رأسي هكذا، فيما كانت رائحة الفورمالين قد راحت تنتشر وتملأ الارجاء.

الى اليمين، كانت المشرحة الخشبية الداكنة المقسمة الى ثلاثة ادوار، وفي كل دور ثلاثة ابواب خضراء وداكنة، ولكل باب مقبض وقفل اسود ضخم. انها ترتفع الى ماقبل السقف بقليل، وفي مواجهتها ــ بعرض الحجرة ــ كان عم محمود والسيدة العجوز قد انحنيا على الولد الذي كان ميتاً. كان الولد صغيراً وجسمه النحيل نظيفاً تماماً، وليس ثمة شعر في جسمه الصغير المسجى على الطاولة المتهدمة، والمتوقفة وسط الحجرة تقريبا. وهبط الدوار الذي تهيأت له، فيما كانت رائحة الفورمالين القاسية المتماسكة تتدفق في الحجرة. وكان عم محمود يقول قرآنا بصوت خشن له صدى، وقد امسك الكفن. وعندما انتهيا من ذلك، امسك هو بقطعة قطن كبيرة، وانحنى على الولد. ولقد كانا يتكلمان ــ العقيد والضابط جلال ــ فيما كان العقيد يشير الى جسم الولد المسجى، الذي كان ضاربا الى السواد قليلاً، وقد بانت الثقوب المتقاربة على جانبه الايمن. كان الولد مغمضاً عينيه، وشعره الاسود القصير لامعاً تحت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضوء المصباح القوي الضارب للصفرة. و بيديه الاثنتين، حمل عم محمود الجسم الصغير وهو يتمتم، و يداه ترتعشان. وامسكت السيدة بالكفن في سرعة، وراحت تفرشه على المنضدة. ثم انها امسكت بالولد من ساقيه، ليستدير عم محمود، وهو لايزال ممسكاً، وقد راح يلهث بصوت واضح.. و يدور مرة ثانية ليمسكه من كتفيه، وهو يدفع بصدره الى رأس الولد، و يروح و ينحني ليسجيه على الطاولة. وجعل يلف بالكفن، بينما راح الجسم يختفي رويداً.

وجعل عم محمود يلهث، وقد توقف بجوار المنضدة: «ألفه بالعلم أيضا ياسعادة البك». قال الضابط جلال وهو ينتحي جانبا: «ادخل انت ياعلي..». والتفت الصول علي اليّ، غير أن الضابط جلال كان قد وضع يده على ذراعه، وهو يفسح له مكانا. وامسكت السيدة الولد من ساقيه، وانحنى الصول «علي» المرتعش وامسكه من كتفيه. وراحا يرفعانه، فيما فرش عم محمود نصف العلم بسرعة على المنضدة. ثم راحا يسجيانه مرة اخرى، وطوى عم محمود النصف الاخر عليه، ورفعه قليلا من الناحية الاخرى، ومضى هو والسيدة يدخلان طرف القماش تحت جسمه. وقال العقيد: «اربطه يامحمود حتى لاينزلق الكفن.. سيأخذونه بدون صندوق».

وناولته السيدة الحبل. انحنى مرة أخرى وجعل يربطه عند الصدر، ثم يروح يرفع الجسم ويمرر الحبل، وهو يلهث ويمد اليها الطرف الاخر.. ومضيا يفعلان ذلك حتى ساقيه. وزعق العقيد: «أين العساكر الذين معك ياجلال؟». ودخلنا ــ صفوت وانا ــ وتراجع الصول «علي» وراح يهبط السلالم. وامسكه عم محمود من ساقيه، وامسكنا من كتفيه. وعندما حملناه ــ رفعت السيدة رأسها الينا، وكانت هي كذلك متصببة في العرق، وكانت عيناها صغيرتين وهي تنظر نحونا. ثم بدا انها قالت شيئا، غير انني لم اعد قادرا على حفظ توازني. وهكذا، رحنا نتراجع للخلف. ونفذنا من الباب ورحنا نهبط السلالم، وانا ممسك بكلتا يدي من كتفيه، وأشم رائحة الفورمالين الممتزجة التي راحت تلفحني، وانا اخشى الدوار. نعم، انني اهبط هكذا بظهري، وانا ممسك به، واحسه صغيراً وخفيفاً و بارداً. ومالبثنا ان خرجنا من الباب الزجاجي. وعندئذ قلت انني سارفع رأسي، وسوف اراهم وهم متحلقين ومتدليين من الاسوار والنوافذ يطلون علينا، وفعلت ذلك، ورأيتهم. غير انني رأيت شبحها الابيض الباهت، واقفة هناك بين درجات السلم الحلزونية المرتفعة الى أعلى، وقد راح شعرها، ذلك الذي يشبه معرفة الحصان، يتطاير حول كتفها وعنقها الابيض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطويل، وقد بدا مرتعشاً من بين الشعر المتطاير. صاح صفوت: «اصعد انت العربة وسأمسكه انا من المنتصف». ورفعته الى اعلى، ووضعت قدمي اليمنى ثم ارتفعت بجسمي، وانا اراه في وضع شبه عمودي، وقد تبدى ذلك الجزء الضئيل من ساقه الصغيرة العارية. وعندما وضعت قدمي اليسرى وارتفعت، واخذت اشد جسمي الى الداخل وانا اسحبه معي. كان سيد واقفاً بالداخل، وامسك هو معي ومضينا نضعه برفق وسط العربة، وفوق الحلقات الحديدية التي يربط بها الصندوق لحمايته من الاهتزاز. ثم انني هبطت محدقاً اليهم، حيث كانوا يهمهمون وهم متدليين برؤوسهم ــ غير انها لم تكن هناك.

ورغم انني لم اعد احس بالرائحة الان، إلا أن الصداع كان عنيفاً حقاً، وقد انتهينا الان. وخفضت رأسي، ثم انني استدرت واشعلت سيجارة. وزعق الضابط جلال: «اركب انت يامصطفى مع صفوت.. سأركب انا بجوار سيد وعلي». واندفع صفوت الى اقصى العربة، وقعد هناك الى اليسار بجوار النافذة. وقبل ان استدير، لمحت طرف الحوض الابيض اللامع الصغير في اقصى العربة، فوق رأس الولد. ولم يكن ثمة سبب واضح لدي دعاهم لتركيب هذا الحوض. وتقدمت لأغلق الباب، فيما كان عم محمود منحنيا على الباب الزجاجي وممسكاً بالمفاتيح، وقد وقفت السيدة العجوز الى جانبه ووجهها الينا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر: عبد المنعم عواد يوسف

تعاتبـــــــني ...
تقولُ : لقد هتكتَ السرَّ، لا وجلالِ أنوارِكْ
فمنذ شَرُفْتُ باللقيا ، ومنذ حللتُ في دارِكْ
وهذي النشوةُ الكبرى تلازمني ...
تسدُّ مسالك الكلمات في حلقي ...
تحاصـــــــرني
فلا أقوى على نطقٍ، وفي أعماق أعماقي تردّد همسُ أذكارِكْ...
تقول : وكيف قد عرفوا بما قد كان من لقيا ؟؟..
بما أتحفتني من فيض أسرارِكْ .. ؟

أقول الحقَّ، لم أنطق بحرفٍ يهتك الأسرارَ..
لكن ربما نظروا إلى عيني..
فإن هناك يا ذخري قد انطبعت، ومنذ شرفت باللقيا،
خطوط من سنا الإشراق تعزف صورة أحلى ..
وذلك بعض أنوارك...

• • •

و يسألني ضعاف مدارك الإبصار حين يرونني بالصمت ملتحفا
أهيم بنشوة اللقيا :
لماذا هكذا أنتا !؟
أتحيا العمر منفردا، فلا خلان، لا أصحابَ،
لا ندمان، لا سقيا ؟
وأضحك من قصور رؤاهمو:
ما أضيع الإنسان حين تغيب عن آفاقه إشراقة الرؤيا !
وأضحك من غباوتهم،
وفي أعماق أعماقي تفجّر نوركم وحيا ...
واحضن طيفك المحبوب، تغمرني لطائف هذه اللقيا ..
وأكتم سر ما ألقاه حتى أستديم حلاوة الرؤيا ..
وأهيم في همس القوم :
كيف يعيش منفرداً فؤاد في رحاب ضيائكم يحيا ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اشكال التعبير الأدبي

وأزمة الفئة المثقفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دكتور سمير حجازي
دكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الانسانية

— ١ —

تمهيد :

يواجه المجتمع العربي في صورته الحالية تغيرات جديدة في بنيته الاجتماعية والثقافية ترجع في اساسها إلى جملة العوامل الموضوعية التي خلقتها الحرب

(٦٧ ــ ١٩٧٣) . فالحرب حسب عبارة بوتل « تعد من أهم العناصر التي تلعب دوراً كبيراً في احداث التغيرات الاجتماعية » (١) . وهذه الأخيرة تؤثر بصورة معينة على البنية الثقافية ، فالتغير الاجتماعي والثقافي يرتبطان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً في كثير من الحالات . ففي مصر مثلاً يمكن أن نلاحظ تغيرات جديدة في شكل الحياة الاجتماعية تتجلى بوضوح في عملية التحلل التدريجي لجماعة البورجوازية الصغيرة من ناحية . وعملية بزوغ جماعة اجتماعية جديدة من ناحية أخرى . هذه الظاهرة أو غيرها قد أثرت على تشكيل البنية الكلية للمجتمع على نحو أدى إلى ظهور بعض القيم الثقافية الجديدة تتفق وطبيعة التحولات مع بنية الواقع الجديد . باعتبار ان القيم الثقافية تستمد وجودها من بنية الواقع الاجتماعي والتاريخي والنفسي .. وليس في هذا عجباً فالمعايير التي تحكم هذه القيم (سواء كانت جمالية ، أو فكرية ، أو فلسفية ... الخ) تتميز بنوع من الدينامية والحركة ، بحيث لا تبقى على حالة دائمة من الثبات . فالقيم الجمالية مثلاً قد اعترتها تغيرات جديدة ظهرت بوضوح في ذلك التحول الذي طرأ على قواعد الفن القصصي (مثل التحول الذي طرأ على طريقة السرد وبناء القصة أو الرواية) كذلك يمكن أن نجد ظواهر جديدة في ميدان الخلق الثقافي : مثل سيطرة الاشكال الأدبية القصيرة ، ولا سيما الأقصوصة ، على الحياة الأدبية . هذه الظاهرة الثقافية الجديدة لم يتناولها أحد الباحثين حتى اليوم ولعل هذا هو المصدر العميق لاهتمامنا بالبحث .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالموضوع الذي نريد دراسته هنا هو هذه الظاهرة الجديدة ، نبحث جملة العناصر الموضوعية التي جعلت هذا الشكل الأدبي يهيمن على ميدان الخلق الثقافي في مصر كما في أغلب البلاد العربية ــ أو بعبارة أخرى لماذا وجد الأديب العربي في هذا الشكل الأدبي ، نموذجاً مثالياً في التعبير في هذه الفترة المعينة ؟ ما هي العوامل التي تشكل هذه الظاهرة الثقافية ؟ وكيف نحددها ، وما العوامل التي تساهم في تشكيلها ؟

ونحن نرى ان القاء الضوء على هذه الظاهرة الثقافية ، على جانب كبير من الأهمية ، ومن شأن المنهج الذي يعالج بها أن يفتح الطريق الى تناول قضايا أخرى على جانب كبير من الأهمية ، كقضية علاقة الكاتب بمجتمعه ، والعوامل المحددة

لاتجاه الكاتب كأن تكون فنية أو ايديولوجية . كذلك يمكن على هذا الأساس تكوين رأي واضح في مهمة الكاتب في الحياة الاجتماعية ، ولا سيما في وقت الازمات أو الحروب بل ربما أمكن على هذا الأساس ايضاً ، النظر في قضية العلاقة بين الأدب والحضارة بوجه عام .

ومن الجلي اننا لن نتمكن من بحث هذه المشكلات جميعا ، فان لدراستنا حدود معينة لن نتعداها الا بالقدر اللازم لا تمامها وجعلها ــ إذا أمكن بحثاً متكاملاً ، غير أننا نأمل أن تكون الدراسة في هذه الحدود الضيقة نفسها يمكن أن تقدم اساساً علمياً صالحاً لأن تقام عليه هذه الدراسات الاجتماعية .

١ـ ولكن كيف نتناول هذه الظاهرة الثقافية ، وما هي المناهج التي يجب الاعتماد عليها ، حتى نستطيع تفسيرها ؟ هل يمكن أن نجد ما ننشده في مناهج النقد الأدبي ؟

بدءاً نلقي بهذا السؤال : ما هو ميدان النقد الأدبي ؟

هناك اتجاه يرى بأنه الحكم على الأثر الأدبي حكماً موضوعياً (٢) واتجاه آخر يرى أنه التفسير الموضوعي للأثر الأدبي (٣) والظاهر لنا ان الاتجاه الأخير هو الغالب الآن على ميدان النقد الأدبي العربي . اذ الملاحظ ان اغلب البحوث والدراسات النقدية في الفترة الأخيرة (٤) لا تزال ترى أن التفسير هو موضوعها الرئيسي . نظراً لتأثر هذا الأخير ببعض المبادىء النظرية والمنهجية للعلوم الانسانية بسبب زيادة الوعي بالبعد الاجتماعي للأدب . فمصطلح المفهوم والتفسير يعتبر من المصطلحات الشائعة في ميدان هذه العلوم . وقد ظهرت هذه المصطلحات في بادىء الأمر في الدراسات التي قام بها الناقد الفرنسي فرديناند دي ساسور في بداية القرن العشرين (٥) مع ظهور وتطور العلوم الانسانية بصفة عامة وعلوم اللغة بصفة خاصة .

والملاحظ ان النقد التفسيري العربي ــ في اغلب الاحيان ــ يستعين بمصطلحات العلوم الانسانية دون الاستعانة بمناهجها ، على الاطلاق ، أو يستعين بها على نحو مشوب . نظراً لأن اصحابها غير مزودين بأسس التفكير العلمي بوجه عام وأسس العلوم الانسانية بوجه خاص . وهذا أدى إلى أحد امرين ؛ إما الخروج على

قواعد البحث العلمي وإما القضاء على وحدة التماسك الداخلي للأثر الأدبي .

ويمكن أن نجد بسهولة مثلاً للحالة الأولى في دراسات عديدة نذكر منها دراسة الأدب المصري بعد الخامس من يونيو(٦) التي تنطلق من فكرة مؤداها : ان أدب الخامس من يونيو قد ظهر قبل هذا التار يخ وانه امتداد لما ابدعه الكتاب قبل هذه الفترة ، هذا من ناحية وأن الاحداث التاريخية الكبرى في حياة الأمم لا تنعكس على الأدب غداة وقوعها من ناحية أخرى . والملاحظة السر يعة على الدراسة تجعلنا نستخلص انها تعتمد على الأفكار المسبقة ، لا الفروض أو المسلمات العامة . هذا إلى جانب ان الدراسة لم تحدد ظاهرة أدبية معينة تدور في نطاقها ، لهذا لا نجد ديناميات الموقف ، أي الكشف عن مجموعة القوى التي أثرت في الأدب ، فالحرب قد خلقت جملة أوضاع اجتماعية واقتصادية ، وسياسية معينة كان لها تأثيرها على مجمل الحياة الاجتماعية والثقافية . فالأوصاف الانشائية التي اعطتها الدراسة لبعض الكتاب مثل القول انهم « انبياء الهزيمة » لا يمكن أن تعطينا تفسيراً للأدب . الدراسة إذن لم تعتمد على المنهج الموضوعي ، الذي ربما كان كفيلاً بأن يدرأ عنها هذه الأخطاء المنهجية .

ويمكن أن نجد في دراسة « مصر في قصص كتابها المعاصر ين » (٧) مثل للحالة الثانية ، حيث تحاول الربط بين الموضوعات الروائية أو القصصية و بعض الحقائق التاريخية والاجتماعية والسياسية في مصر في الفترة بين الاحتلال الانجليزي وثورة ١٩٥٢ . ورغم ان الدراسة قد اشارت في البداية : « ان العمل الفني بأسلوبه ومنهجه يؤرخ لعصره » (٨) الا انها قد خلت تماماً من محاولة تتبع العلاقة بين الأثر الأدبي كوحدة بنائية متماسكة و بنية الواقع نفسه . لهذا نراها تقضي على خصوصية الأثر الأدبي ، الذي لا يمثل لها سوى مجموعة من الوثائق التاريخية والاجتماعية تعين الدراسة على التعرف على الملامح العامة للمجتمع محل الدراسة .

والظاهر لنا أن هذه الدراسة ــ كالسابقة ــ تعتمد على وصف المجال الاجتماعي ، والأثر الادبي ، ولم تحاول أن تبين لنا كيف تحدث هذه العلاقة ، فذلك شيء آخر لا سبيل إلى العثور عليه في الصورة التي رسمتها الدراسة .

ما هو المنهج اذن ، هل هو المنهج السوسيولوجي الذي يدرس الأدب ؟

في البداية نطرح نفس السؤال السابق : ما هو ميدان سوسيولوجيا الأدب ؟ ليس لسوسيولوجيا الأدب ميدان ثابت متعارف عليه منذ ظهوره كفرع من الدراسات الاجتماعية . انما هو اتجاه حديث شاهد تطورات جديدة في الفترة الأخيرة عن طريق الجهود التي قدمها الفيلسوف الفرنسي المعاصر لوسيان جولدمان الذي استطاع استخدام مناهج النقد الحديث (البنائية الدينامية) إلى جانب مناهج علم الاجتماع في دراسة الأثر الأدبي لكي يتجنب جملة الأخطاء الشائعة في الدراسات التقليدية ، التي تعتمد على تحليل محتوى الأثر الأدبي وحده فتقضي بذلك على طبيعة تماسكه الداخلي . وقد حاول جولدمان أن يوضح لنا هذا المسار المنهجي في دراسته : « مفهوم البناء التعبيري في تار يخ الثقافة » حيث يبين لنا أن القضية الأساسية الواجب بحثها تتمثل في الكشف عن طبيعة العلاقة بين بناء الأثر الأدبي من ناحية و بناء الوسط الأجتماعي من ناحية أخرى . لذلك يرى ضرورة عدم الاهتمام بالمقاصد الخاصة التي تعتري وجدان المؤلف . وان التوطئات التي تكتب من قبل هذا الأخير في بعض الأحيان يجب البحث لها عن وظيفة معينة في ميدان الأثر الأدبي نفسه . لأن تصور كون المؤلف يستطيع أن يفسر أثره الأدبي ليس صحيحاً على اطلاقه ، لأنه يجوز أن يرشدنا إلى حقيقة معينة ويجوز ايضاً أن يضللنا عن الحقيقة . نتيجة لهذا يرى أن نميز بين الدلالة الذاتية للأثر والدلالة الموضوعية ، الأولى تبرز لنا انماط الشعور واللاشعور عند المؤلف ، وهذا المفهوم يعتبر الأثر الأدبي مجرد واقعة اجتماعية . اما التفسير الموضوعي فينهض على فكرة اساسية مؤداها أن الأثر الأدبي يحتوي في داخله على مجموعة من العلاقات المنطقية الخاصة ، يجب النظر اليها على أنها تمثل وحدات غير منفصلة عن البناء الكلي للأثر الأدبي .

والأثر الأدبي حسب هذا المفهوم يعتبر نمطاً بنائياً له وحدة عضو ية خاصة . لهذا نلاحظ ان بناء الأثر يشغل مكاناً هاماً في اعمال جولدمان ، حتى انه يرى بأن عبقر ية الكاتب تتجلى في مدى تميز الأثر بوحدته العضو ية وعلاقاته المنطقية المتماسكة . فكلما استطاع الكاتب ادراك مكونات عناصر البناء الضروري لعصره ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلما دل ذلك على معايشته لواقعه ، وحساسيته الخاصة تجاه التحولات والتطورات التاريخية والاجتماعية .

ان الآثار الأدبية العظيمة حسب وجهة نظر جولدمان هي وحدها التي تتميز بوحدة تماسكها الداخلي ، واحتوائها على مجموعة علاقات ضرورية تتألف من العناصر المختلفة التي يتكون منها عنصري الشكل والمضمون . فدراسة احد هذه العناصر دون النظر إلى مجموعة العناصر التي تكون اجزائه تقضي على وحدة البناء والتماسك الداخلي للأثر . لأن كل عنصر في البناء الكلي لهذا الأخير له دلالة اجمالية معينة لا يمكن اغفال أهميتها عند القيام بعملية تفسير الأثر الأدبي .

ان التماسك الداخلي للآثار الأدبية العظيمة يعد حسب رأي جولدمان ــ تعبيراً عن نظرة معينة للعالم ، تظهر في عصر معين ، لتعبر عن موقف معين لبعض الجماعات البشرية تجاه حركة التاريخ . وهذا يعني انه لا ينظر إلى البناء والتماسك الداخلي للأثر باعتباره حقيقة جامدة بل قوة دينامية داخل الجماعات البشرية . ومما يوضح ذلك ان البناء ذو الدلالات في نظره يحتوي على مجموعة من الأفكار والعواطف ، والسلوك . وهذا المفهوم يبدو انه على جانب كبير من الأهمية ، فهو من ناحية ينظر إلى الأثر الأدبي باعتباره بناء في صيرورة ، ينأى به عن مفهوم المعطيات الجامدة ، ومن ناحية أخرى يثبت لنا وجود وحدة بين الفرد المبدع والمجتمع تظهر في التماسك الداخلي للأثر ، فبناء هذا الأخير يبدو كأنعكاس للبناء الاجتماعي ، وكتعبي عن شخصية الكاتب ، وفي الوقت نفسه يبدو كواقعة لها دلالة موضوعية تشير إلى وجود وحدة بين الفرد والمجتمع تتم بطريقة غير مباشرة في التاريخ .

وتتلخص اهم الخطوات المنهجية التي تتبع في هذا المجال في محاولة دمج البناء ذو الدلالات الخاصة في بناء أكثر اتساعاً وهذه الخطوات العلمية تتطلب الاتيان والغدو من الجزء إلى الكل ، والعكس بالعكس . وهذا يعني انه من الضروري القيام بدراستين : الأولى شاملة تتطلب تعيين كافة الخصائص الداخلية للأثر ، ثم يليها دراسة أخرى تفسيرية .

وقد حاول جولدمان أن يطبق هذه الأسس النظرية والمنهجية في الدراسة التي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اجراها على الرواية الفرنسية الحديثة (١٠). منطلقاً من عدة فروض اساسية تتلخص في: وجود تشابه قائم بين بناء الرواية الكلاسيكية، و بين بناء البيئة الاجتماعية، وان هناك توافق بين بناء النوع الروائي، و بناء البيئة الاقتصادية، وقد استطاع في تفسيره للظاهرة التي حددها (تغير بناء الرواية الحديثة) ان ينتهي إلى أن التحول في بناء المجتمع العربي المعاصر قد صاحبه تحول مماثل في البناء الروائي، يتمثل في اختفاء الشخص الفردي (البطل).

و بعد، أي مكان تفسحه هذه الآراء لبحثنا ؟

لا شك انها تفسح له مكاناً هاماً وضرورياً، ذلك ان ظاهرة سيطرة شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة نتاج عناصر اجتماعية، وتاريخية، ونفسية. فلكي نتفهمها يلزمنا أن نلقي الضوء على طبيعة العلاقة بين الفرد المبدع من ناحية، وهذه العناصر السابقة من ناحية أخرى، وأخيراً محاولة اكتشاف نوعية الصلة بين كل هذه العوامل السابقة وهذا الشكل الأدبي. ونحن في ذلك متفقون مع جولدمان الذي يقرر ان البحث في سوسيولوجيا الأدب الحديثة يتطلب في اساسه البحث في العلاقة بين بناء البيئة الاجتماعية و بناء الأثر الأدبي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلاصة القول ان المنهج الذي نعتمد عليه في تفسير الظاهرة محل البحث هو المنهج الاجتماعي إلى جانب المنهج النفسي من ناحية ومنهج النقد الأدبي الحديث من ناحية أخرى، وهذا يعني من بعض النواحي اننا نضيف من عندنا المنهج النفسي، نظراً لأننا لا نستطيع الفصل بين الحياة الاجتماعية والحياة النفسية عند الفرد ودور كل هذه العوامل في تشكيل الأثر الأدبي.

٢ ــ نحاول في هذا الجزء من الدراسة ان نلقي بعض الضوء على الأثر القصصي باعتباره يمثل عنصراً اساسياً في تشكيل الظاهرة الثقافية التي حددناها وهذا يقتضي منا أن نتبين خصائصه البنائية من جهة وان نتبين مدى التشابه بينه و بين البناء الفكري والاجتماعي الذي يعبر عنه الكاتب من جهة أخرى. ومعرفة طبيعة هذه العلاقة يتطلب منا القيام بعملية تحليل للبنى ذات الدلالة التي نستنبطها من البناء الكلي للأثر. فعن طريق هذه البنى وحدها نستطيع اكتشاف النظام

الفكري الذي يتضمنه الأثر القصصي ، ونكتشف ايضاً بعض الملامح العامة للعصر الذي كتب فيه ، وهذا يعني ان البنى ذات الدلالة تتميز بعدة خواص عقلانية ، وعاطفية ، وسلوكية ، تستطيع أن تحقق لنا هذا الغرض .

ان الأثر الأدبي ــ كما هو معلوم ــ ينطلق اساساً من المعنى باعتباره يمثل جانباً جوهرياً يكسبه صفاته التاريخية ، والاجتماعية ، والجمالية . فالسرد في القصة أو الرواية مثلاً يحركه معنى معين ، وهذا المعنى يكون موجوداً على نحو مسبق . ودليل ذلك ان الراوي في القصة أو الرواية يحدثنا عن العالم بكيفية تبين لنا أنه يعرفه ، و يعرف كافة العناصر التي تكونه ، لهذا نراه يكتفي بابلاغه إلينا عن طريق اللغة ، التي قام الكاتب بتحويل اتجاهها نحو ايديولوجية معينة . فاللغة تتشكل حسب طبيعة المعنى الذي يحتويه الأثر الأدبي . لهذا فإننا نستطيع القول بأن أنواع التعبير الأدبي ليست في جوهرها سوى لغة ذات معنى . فمحتوى الأثر الأدبي اذن يعتبر موجه نحو تشكيل البناء اللغوي الذي يقوم بعملية الاتصال بين الكاتب من ناحية والقارىء من ناحية أخرى . فهذه العلاقة لا يمكن أن تأخذ شكلاً مباشراً لأنها تقوم على أساس نوع من فك الرموز وتحليل الجمل والعبارات . لهذا نرى أن السرد القصصي أو الروائي يحتل مكانة هامة في دراسة الأثر الأدبي ، لأنه يحمل الدلالات المختلفة (اجتماعية ، نفسية ، سياسية ، الخ) التي توجهنا إلى معرفة خصائص النظام الفكري الجمالي الذي يعبر عنه الكاتب . وهذا النظام الفكري أو الجمالي لا يمكن تصوره في حالة استقلال عن النسق الاجتماعي والثقافي للجماعة الاجتماعية التي يرتبط بها الكاتب لأنه (أي النظام الفكري) يستمد وجوده من بنية الواقع ومن عناصره المختلفة . خلاصة القول ان دراسة شكل القصة القصيرة يتطلب منا أن نوضح العلاقة بين بناء هذا الشكل ، و بناء فكر أو ايديولوجية الجماعة التي يرتبط بها الكاتب ، أو حسب عبارة جولدمان البحث في العلاقة بين بناء الأثر الأدبي من ناحية ونظرة العالم من ناحية أخرى .

استناداً لهذه القضايا المختلفة نستطيع الآن تحديد مسارنا المنهجي في هذا الجزء من الدراسة التي تنطلق من البحث عن إجابة للتساؤلات الآتية :

ــ هل توجد في الأقاصيص التي ظهرت في هذه الفترة بنى ذات دلالة أم لا ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ هل هذه البنى ذات الدلالة مرتبطة بنظام فكري معين ؟
ـ هل هذا النظام الفكري ـ اذا وجد ـ على علاقة وظيفية وفكرية مع جماعة أو فئة اجتماعية معينة ؟

نود قبل البدء في محاولة البحث عن اجابة لهذه التساؤلات ان نشير إلى مشكلتين على جانب من الأهمية : الأولى تتعلق بمسألة تفسير الأثر ، والثانية تتعلق بقضية الأثر الواجب تحليله أو دراسته .

من المعلوم ان عملية تفسير الأثر يسبقها مرحلة أخرى الا وهي مرحلة الفهم . فاذا اردنا مثلاً أن نفهم اثراً ادبياً لكاتب معين ينبغي علينا أن نوضح علاقته بنظرة معينة للعالم . واذا اردنا تفسيره يجب أن نوضح وظيفة هذه النظرة المعينة للعالم عن طريق القيام بدمجها في البناء الكلي للمجتمع . وهذا يعني ان مرحلة الفهم والتفسير تبدو في حالة ترابط وثيق حتى يمكن القول بأنها تمثل عملية واحدة .

فالتفسير يتم عن طريق دمج البنى الخاصة (بنية الأثر) في بناء كلي أكثر شمولاً (البناء الاجتماعي العام) . هذه المرحلة لا تتم إلا إذا استخرجنا جملة البنى ذات الدلالة ، التي يمكن ان نصل إليها عن طريق النسق اللغوي الذي يحتويه الأثر ، والذي يعتبر على علاقة قوية بجملة البنى ذات الدلالة والنسق اللغوي احياناً يحتل المكانة الأولى في اعمال بعض الباحثين ، فيسلكون بذلك مسلك البنائية الشكلية التي توجه اهتمامها الرئيسي نحو بنية الأثر بعده (١١) فتعزل هذا الأخير عن علاقته بالمجتمع والتاريخ ، نظراً لاهمالها التام للمحتوى . ونحن من جانبنا سنحاول أن لا نعطي اهتماماً خاصاً لعنصر معين ونهمل الآخر كيلا نقضي على وحدة التماسك الداخلي للأثر أو على خصوصيته الفنية .

ولكن ما هي الآثار القصصية التي يجب القيام بتفسيرها ؟ هل نقوم بدراسة كافة الاقاصيص التي ظهرت في هذه المرحلة ؟ كلا لأن اتجاهنا في البحث يقتصر على الآثار الأدبية التي تمثل أكثر من غيرها خصائص الأدب والعصر الذي كتبت فيه . لهذا فنحن سنتناول بعض أمثلة من الآثار القصصية الهامة التي كتبت في الفترة محل البحث مثل آثار نجيب محفوظ ، و يوسف ادريس .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ ــ اقاصيص نجيب محفوظ :

اذا القينا نظرة على مجمل الآثار القصصية لمحفوظ نلاحظ ان كتاباته الأولى (كهمس الجنون ، ودنيا الله) وكتاباته الثانية (كتحت المظلة ، أو خمارة القط الأسود مثلاً) ليس بينها اختلاف في المضمون فحسب بل ان هذا الاختلاف يشمل الشكل ايضاً .

فأغلب كتاباته الأولى تعبر عن أزمة الفرد في مجتمع يبحث عن خصائص بنائه . بينما الكتابات الثانية تعبر عن أزمة الفرد في مجتمع يواجه اختلالا في معايير قيمه الثقافية وفي تكامله الاجتماعي .

والاقاصيص الأولى يتميز بنائها بالواقعية الاجتماعية ، فطريقة السرد وتصويره للشخصيات تبدو في حالة ترابط مع الواقع الخارجي . بينما في الاقاصيص الثانية تبدو وكأنها مقطوعة الصلة بهذا الواقع . أو بعبارة أخرى هناك تحول في البناء القصصي من الواقعية إلى الرمزية والعبث .

والظاهر لنا أن طبيعة الكتابات الثانية تطرح اشكالاً تتعلق بمسألة التفسير . فالرمز يتضمن مشكلة المعنى المزدوج (١٢) أو تعدد المعاني ، في حالة ما اذا كان الكاتب قد استعمله بكيفية موضوعية واضحة . ويزداد الأمر صعوبة حين يوظف الرمز على نحو غامض يجعلنا نشعر وكأننا امام حالة نفسية تتطلب منا الاستعانة بطرائق التحليل النفسي للكشف عن نوع الخبرات اللاشعورية عند الشخصية التي تشبه في كثير من الأحيان الكتابات السريالية .

كيف نفسر اذن هذا النمط من الأقاصيص ؟ والدراسة السوسيولوجية للأدب تعتمد اساساً على بنية الأثر الأدبي الواقعي الذي يشكل مع بنية الواقع التاريخي والاجتماعي علاقة معينة (١٣) تسمح لنا بتكوين الفروض التي تمكننا من القيام بالبحث .

لقد فشل النقد الأدبي عندما اراد اعطاء تفسير لهذه الآثار القصصية بسبب اعتماده على منهج ناقص لم يتجاوز حدود التسجيل أو الوصف كالقول مثلاً : ان هذه الاعمال تبدو للقارىء وكأنها اشبه بلغز يطلب الحل (١٤) . أو عملية القيام

باعطاء اوصاف اتشائية الطابع مثل القول : ان نجيب محفوظ لم يكتب في تحت المظلة عملا لا معقولا (...) وانما كتب « الفوضى المخيفة » (١٥) . هل تحقق مثل هذه الأقوال ما ينشده التفسير ؟ كلا ، وربما وجدت هذه الآراء أو غيرها (١٦) من ينصفها بين النقاد ، لأنهم قد يفيدون منها فائدة مباشرة . اما السوسيولوجيون فلا يجدون فيها فائدة تذكر . ومن الحق ان هذه الآراء لا تدعي أنها سوسيولوجية ، ولكنها مع ذلك قد وعدت في دراستها بأن تقدم لنا تفسيراً سوسيولوجياً ، وعلى هذا الأساس نشير إلى منهجها ، المشوب . ولعل هذا يرجع في اساسه إلى عدم القدرة على ايجاد النظام الذي تتكون منه الظاهرة الأدبية . اذ لم يحاول فهمها على انها ظاهرة تقوم في مجال اجتماعي معين ، أي أن له ظروفاً معينة . تتطلب النظر اليها على ضوء بعض المفاهيم الشائعة في مجال العلوم الانسانية .

قبل أن نتناول تحليل الأثر القصصي ينبغي الوقوف لحظة عند الاسباب أو الظروف التي تجعل الكاتب يعدل عن مساره الواقعي ويمضي نحو الرمز أو العبث . يمكن القول بايجاز (١٧) بأن هناك عوامل معينة بعضها يرجع إلى شخص الكاتب ، وأخرى ترجع إلى الواقع نفسه . فالكاتب يمكن أن يواجه موقفاً معيناً يترتب عليه زيادة درجة التوتر إلى نسبة معينة تجعله يرى المجال بكيفية تتجاوز الحواس العادية ، أو بعبارة أخرى تجعله يرى الواقع الخارجي بصورة مغايرة لاشكاله المألوفة ، بحيث ينقل اليه دلالات جديدة تمليها عليه ديناميات الموقف . و بناء على هذا يصبح الواقع الخارجي تابعاً للمجال الذهني على نحو يجعله يرى في اداة الرمز الأداة الوحيدة التي تستطيع التعبير عن نظرته للعالم .

والكاتب قد يضطر في احيان أخرى أن يستعمل البناء الرمزي للتعبير عن وجهة نظر معينة لا ير يد التعبير عنها باسلوب مباشر نتيجة غياب الروح الديمقراطية في المجتمع . فقد تتعارض مثلاً آراؤه مع ايديولوجية الطبقة الحاكمة أو مع بعض القيم السائدة في العصر الذي كتب فيه الأثر .

والكاتب اذا اراد ان يقدم لنا نظرة معينة للعالم بواسطة البناء الرمزي نستطيع بشيء من التفكير ان نكتشف دلالته لأنه بمثابة البديل عن الواقع ، اذ ليس هناك سبيل سوى أن نرده إلى اصله الواقعي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والملاحظ من تحليل الاجابات الواردة على الاستخبار واقوال الكتاب في الاستخبار أن اغلبهم (*) قد ادلى بأقوال صريحة أو ضمنية تدل على وجود ازمة في حرية التعبير، ترجع في اساسها إلى طبيعة البناء السياسي في ذلك الحين. وهذا يعني أن هناك بعض الآثار القصصية الرمزية يمكن تفسيرها عن طريق ردها إلى أصلها الواقعي.

أما التبرم بالواقع الاجتماعي وتخلي الكاتب عن نظرته الموضوعية للعالم، عن طريق وصف نوع من الأنماط الشعورية التي تشبه اسلوب التداعي الحر، فترجع في اساسها إلى نوع من الأنطواء الناجم عن تحطيم إطار التآزر القائم بين الفرد المبدع من ناحية و بنية الواقع الاجتماعي من ناحية أخرى. وهذا يجعل الفرد المبدع يميل نحو تصوير العلاقات الداخلية، أكثر من تصويره لعلاقات الواقع الخارجي، و يظهر هذا بصفة خاصة في طريقة رسمه للشخصيات التي تبدو ــ في كثير من الحالات ــ منقطعة الصلة بالاطار الاجتماعي العام. فهي ــ كما سنرى في بعض آثار محفوظ ــ مسلوبة الارادة، يعتريها شعور بالاخفاق، أو الخوف، أو المطاردة. هذا إلى جانب سلوكها الذي يبدو في مواقف وحالات كثيرة منافياً للمنطق. فاحيانا ما يؤدي إلى معنى وفي أحيان أخرى ما يخلو تماماً من المعنى. والقارىء يجد نفسه في نهاية الأمر امام حالة نفسية أو اجتماعية أو ميتافيزيقية.

هذه العوامل الخاصة التي تشكل البناء القصصي تلزم الباحث ان يراعي المنظور النفسي إلى جانب المنظور الاجتماعي دون التخلي دائماً عن الاستعانة بقواعد النقد الأدبي.

ــ ٣ ــ

العجب الذي ينشأ لدى القارىء عند فحصه لآثار محفوظ يرجع إلى ظاهرة تخلي هذا الأخير عن الواقعية الاجتماعية التي يتميز بها اسلوبه القصصي والروائي في المرحلة السابقة.

في أواخر عام ١٩٦٧ يكتب لنا المؤلف أول أثر قصصي يعبر عن عبث الوجود الانساني، الذي ظل يهيمن على أغلب آثاره القصصية سواء في «تحت المظلة» أو في «خمارة القط الأسود» أو في «شهر العسل» أو في «الجريمة». فالشخصيات

تواجه مواقف غير انسانية حافلة بالرعب والتهديد ، والمطاردة ، ووعيها لا يظهر الا في لحظات نادرة . والسرد موجه نحو وصف الواقع الداخلي وزمن الافعال موجه نحو خدمة هذا الغرض والاحداث تتوالى دون تسلسل احياناً ، على نحو يجعلنا نرى أن العبث اصبح موضوع ملح على شعور الكاتب جعله يكتشف قيماً جمالية معينة تتفق مع طبيعة هذا الشعور . فالتغير الذي اعترى عناصر المجال الاجتماعي ترتب عليه تغير مماثل في بعض عناصر المجال النفسي ، وهذا التغير يمكن أن يظهر في شكل تصرفات ذات دلالة معينة ، فتخلي الكاتب عن اتجاهه الواقعي أو تخليه عن معالجة اطاره الفني المعتاد (*) يعني أن البناء النفسي والذهني عند الكاتب اصبح يتفق مع خصائص الاطار الجمالي القصير ، وخاصة الاقصوصة التي تصبح النموذج المثالي للتعبير .

ان الانفعال الذي تتوافر فيه الخصائص اللازمة لعملية الكتابة الأدبية يصاحبه عادة عدة افكار وتخيلات تندفع نحو التحقيق الواقعي في شكل صور واحداث تعينها اللغة والاطار الذي يحمله الكاتب . فالتغيرات التي تعتري بعض عناصر المجال الاجتماعي لا تؤثر فقط على فكر الفرد بل يمكن أن تساهم في حالات معينة في تشكيل نوع التوتر الذي يلعب دوراً في تحديد الشكل الأدبي . ان نوع التوتر هذا لا يمكن تصوره في حالة انفصال عن مضمون الحياة الاجتماعية ، اذ يجب النظر إلى هذا الأخير على أساس انه يمثل بنية كلية متماسكة ، والبناء النفسي للفرد يمثل وحدة في داخله .



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ٤ —

إحالة الوضع الإنساني

لا نجد قصة تصور إحالة الوضع الانساني كقصة « تحت المظلة » (١٨) حيث نواجه مواقف منافية للطبيعة البشر ية والمنطقية : فالشرطي يقف كي يشاهد جماعة من الناس تطارد لصاً ، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطر يق ، وحينما اراد أحد الواقفين أن ينبه إلى هذه الجرائم نراه يصوب نحوه بندقيته و يقتله هو ومن معه من الواقفين ، دون أن نعرف لماذا .

ان التأمل الدقيق للبناء الكلي للقصة يوحي الينا بوجود قوة غامضة تدفع الشخصيات نحو القيام بتصرفات معينة احياناً لها معنى ، وأحياناً أخرى بلا معنى . والبنى الجزئية احياناً ما نلاحظ انها ليست على صلة وثيقة بالبناء الكلي للقصة .

ان الراوي يعلن لنا في البداية عن ظهور « المطاردون وهم يقبضون على اللص » (١٩) بينما نرى الشرطي يشاهد المنظر بهدوء ، ولا يحاول القيام بعمل شيء تجاه الناس أو اللص ، الذي يخطب في مطارديه ، ثم يرقص أمامهم عار ياً (!!) وتظهر بعض اشارات من الوعي من عدة اشخاص واقفين تحت مظلة احدى السيارات العامة في هذه الجملة « كيف ان الشرطي لا يتحرك ؟ » (٢٠) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البنية ذات الدلالة هنا تتمثل في وعي الاشخاص من ناحية والجانب الاجتماعي الذي يقدمه الشرطي من ناحية أخرى . وكلا الدلالتين تعطينا احتمالين : حيرة الاشخاص امام الجرائم التي تقع في حضور الشرطي فهو لا يفعل شيئاً والاحتمال الثاني أن يكون هذا الشرطي حقيقي أو مز يف . هناك شك يلازم القارىء ويجعله حائراً بين المعنى واللامعنى . وهذا الشك يستمر حتى نهاية القصة حيث نشهد مقتل الاشخاص الواقفين تحت المظلة .

وتفسير الاحتمال الأول يتمثل في شعور الاشخاص الواقفين تحت المظلة بنوع من المسئولية تجاه ما يحدث في هذا العالم الغر يب . وهذا الشعور يظهر حيناً ويختفي حيناً آخر من اللحظة الأولى ومن بداية القصة حتى نهايتها حين يدفعون حياتهم ثمناً لهذا الوعي .

اما تفسير الاحتمال الثاني فيأخذ صورتين ، الأولى حالة ما اذا كان الشرطي

حقيقياً ، فان الدلالة القريبة الاحتمال تعطينا نظرة معينة عن دور الاشخاص الذين يمثلون العدالة ، باعتبارهم شخصيات ثانوية ليست لها ادواراً هامة . فالعدالة التي تمثل احدى عناصر البناء الاجتماعي غير مسئولة عن هذا النمط من الجرائم . والصورة الثانية أن يكون الشرطي مزيفاً ، وهو احتمال بعيد .. و بالتالي يعد بلا وظيفة في البناء الأساسي للقصة . والاحتمال الثاني يترتب عليه تغير في وظيفته فيصبح مجرد اشارات نفسية تساهم في ابراز جانب شخصي في مجال العلاقة النفسية الاجتماعية والشكل الجمالي .

تتوالى الأحداث أمام الشرطي والواقفين تحت المظلة ، فهناك تصادم سيارتين « ينتج عنه مقتل فرد يثير شعور الواقفين تحت المظلة « كارثة حقيقية بلا شك (...) » (٢١)، لكن « الشرطي لا يريد أن يتحرك » فالاتصال والتفاهم يوشك أن يختفي من البناء الأساسي للقصة فلا نجده بين الاشخاص الواقفين والشرطي ، أو بين الشرطي والعالم . فالراوي يخبرنا أن « لا أحد يبرح مكانه خشية المطر » . والشرطي في الجانب الآخر « يشعل سيجارة » ، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق . ان الشخصيات تبدو وكأنها رافضة القيام بصنع علاقات شخصية . فالكاتب قد جعلها في موقف اللامسئولية ، حتى النسق الاجتماعي الذي يتمثل في الشرطي غير مسئول ايضاً . أما الجنس فلا نعتقد انه يعطينا دلالات يمكن أن تضيف اشياء مهمة للقصة ، وان كان من الجائز أن يكون له دلالة في البناء الأساسي للقصة كمقتل الشخص ، وتصادم السيارتين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والحياة في هذا العالم لا تبدو كنظام متماسك ، والمعايير فيه قد انهارت حيث نجد « القتل والرقص ، والحب ، والموت (...) (٢٢) » تتشكل كلها من منظور واحد . فالكاتب يبدو وكأن القيم قد استوت عنده ، وهذا يدلنا على الشعور بالعبث ، وانقطاع السبل لديه .

ان الاشخاص الواقفون تحت المظلة يشاهدون شخصاً ضخماً عاري الراس (...) بيده منظاراً مكبراً .. يراقب الطريق (...) و يردد « استمروا بلا خطأ ، والا اضطررنا لاعادة كل شيء » (٢٣) ... هل هذا يعني ان ما يحدث في الطريق ليس الا من قبيل المشاهد السينمائية وان هذا الرجل هو المخرج ؟ يبطل

هذا الاحتمال بمجرد أن نعلم أن الاشخاص الواقفون تحت المظلة قد شاهدوا رأساً آدمياً حقيقياً (...) تتدحرج نحو المحطة (...) .

ان الكاتب ما زال حائراً بين المعنى والا معنى ، فهو لم يصل بعد إلى ملأ الفراغ بينهما . وهذا يسمح لنا بالقول بأننا امام حالة نفسية أكثر منها موقفاً معيناً . ودليل ذلك ان العلاقات بين الاشخاص هي التي تحدد لنا المنطق ، بينما المفروض أن هذا الأخير تحدده العلاقة القائمة بين الفرد والجماعة ، فالمنطق الذي يجعل الحياة في شكل نظام كلي متماسك ينهض على أساس وجود علاقة معينة بين الفرد والمجتمع وليس بين الفرد وذاته .

في نهاية القصة يشاهد الواقفون تحت المظلة مطاردة من رجال « ذو هيئة رسمية (...) » للرجل الذي اعتقدوا انه المخرج ، فيزداد يقينهم من أن الاحداث التي يروها (...) « حقيقية لا علاقة لها بالتمثيل » (٢٤) . هناك نوع من الوعي يظهر بينهم ، ولكنه يأخذ شكلاً سلبياً ، لأنه يؤدي إلى البحث عن الهروب من المسئولية . وهذا يبدو واضحاً في هذه الجملة : « يجب أن نذهب سندعى للشهادة عند التحقيق » ، هذا الوعي هو الذي أدى إلى شعورهم بالحيرة والقلق ازاء ما يحدث في هذا العالم الغريب « يا شاويش (...) الم ترى ما يحدث في الطريق (...) » ، أتى نحوهم ثم « تراجع خطوتين وسدد البندقية ، اطلق النار » و يعلن لنا الراوي أخيراً انهم « تساقطوا جثثاً هامدة تحت المظلة » (٢٥) .

هكذا تنتهي بنا القصة نهاية غامضة وغير انسانية في الوقت نفسه . فالقارىء لا يعرف لماذا قتلهم الشرطي ؟ فالموت على هذا النحو يتنافى مع طبيعة القواعد الاخلاقية والانسانية لأنه قد تم بدون محاكمة .

ربما تحليل طبيعة العلاقة بين الأشخاص والشرطة في اقاصيصه الأخرى قد يساعدنا في فهم هذه النهاية . ففي قصة « الجريمة » مثلاً نجد البطل الراوي يسأل ضابط الشرطة : وهل يحفظ الأمن باهدار العدالة . فيجيبه « ربما باهدار جميع القيم (...) » (٢٦) . هل وعى الواقفون تحت المظلة يمثل تهديداً للأمن ؟ ان السلطة في المجتمع الحقيقي في موضع اتهام من المثقفين ، والمثقفون في موضع تهديد من السلطة . لعل شعورهم بهذا التهديد هو الذي جعل صورة وعيهم سلبية . فهم لم

يتساءلوا عن طبيعة القوة التي تحكم هذا العالم الغريب . ولم يدركوا ان محتواهم يمثل جزءاً من المحتوى الكلي للعالم .

هناك احتمال اذن ان يكون الواقفون تحت المظلة هم هذه الفئة التي يسمح لها وعيها بالادلاء « بالشهادة » عما يحدث في هذا العالم غير الانساني . وهذا يعني ـــ من بعض النواحي ـــ ان القصة تتضمن نقداً للدولة من ناحية والتعبير عن نظرة هذه الفئة للعالم من ناحية أخرى .

اما بنية هذا الأثر فتتميز بعدة خصائص معينة :

ـــ الاشخاص والوسط الذي تدور فيه الاحداث لا ينتميان إلى مكان أو زمان معين . فالبناء الاجتماعي لا يحتل مكاناً في هذا العالم .

ـــ الراوي يسجل الاحداث دون التعليق عليها ، على نحو يبدو وكأنه ضرور يا للتعبير عن وضع نفسي واجتماعي معين .

ـــ الزمن الغالب على الافعال هو المضارع وهذا يتفق مع طبيعة حالة العبث التي تهيمن على اغلب اجزاء القصة .

ـــ الشخصية تبدو عاجزة عن الاندماج مع بنيتها الاجتماعية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والظاهر لنا أن هذه الخصائص السابقة هي الطابع الغالب على معظم اثاره القصصية في هذه الفترة .

في قصة « النوم » (٢٧) : البطل لا يعرف كيف قتلت حبيبته وهي جالسة بجواره في « الكاز ينو » اذ كان نائماً والجريمة قد ارتكبت (...) على بعد امتار (...) (٢٨) من مجلسه .

سأله المحقق « ماذا رأيت (...) » :

ـــ لم أر شيئاً ..

ـــ كيف !؟

ـــ كنت نائماً ..

لم توقظه المطاردة ، ولا الصراخ ولا استغاثتها (...) (٢٩) . انه غير مسئول ، انه لا يعرف شيئاً ، وأي احتمال نضعه يكون جائزاً . فالكاتب لم يسند المسئولية إلى

الشخصية ، ولم يحدد لنا نقطة الانطلاق أو الاسباب التي جعلت الشخصية تتخذ هذا السلوك .

ان البطل لم يعان من صراع مع ضميره ، فرغم انه قد عرف كيف ماتت حبيبته ، لكنه لم يفعل شيئاً . ففي نهاية القصة نعرف من الراوي انه « استلقى على الفراش وهو من العناء في غاية » (٣٠) وهو يقول لنفسه « ما احوجني إلى نوم طويل ! طويل بلا نهاية » .

في « الظلام » (٣١) : جماعة من الناس تجتمع داخل « حجرة مرتفعة (. . .) عن الأرض بلا موصل يفضي إليها » (٣٢) . والشخصيات منعزلة عن بعضها البعض . لا يعرف أحدهم الآخر ، فالمكان يحيط به الظلام من كافة الجوانب ، والشخصيات فاقدة « القدرة على الكلام » (٣٣) كما فقدت القدرة على الحركة . فالمعلم أو المسيطر على المكان قد خدرهم « بخلطة غريبة » ادت إلى فقدان ذاكرتهم .

وتتوقف بنا القصة على قول الراوي « ولم ينبس احدهم بكلمة ، وترددت انفاس نوم عميق » (٣٤) . ان الشخصية تبدو وكأنها بلا ارادة ، فهي غير مسئولة حتى عما يهدد وجودها . انها تبدو كأنها محكوم عليها بالآلية ، وانها تجهل انها تعطي دلالة للعالم ، الذي لا تعرف القوة التي تحركه . كل ما تعرفه انها « غائصة في الظلام » (٣٥) ومجتمعه « في عدم » . لهذا لا نجد عنصر الزمان والمكان يحتل مكاناً في بنية القصة . كما هو الحال في بنى القصص السابقة .

ان الشخصية تبدو وكأنها خاضعة لقوة غامضة يمثلها « المعلم » وانها عاجزة عن التخلص منه واستعادة وضعها الانساني ، وذاتها المسلوبة . انها تواجه انحطاطاً في وضعيتها ، فالمكان الذي توجد فيه « مغلق باحكام (. . .) (٣٦) ، ولا توجد به نافذة ، حتى اننا نكاد نشعر انه ليس هناك من سبيل الا ان تبقى لتعيش هذا العبث .

ان الشخصية تبدو وكأنها مقطوعة الصلة بماضيها ، الذي لا نعرف عنه شيئاً ، ولا عن اسباب تصرفاتها الغامضة . هذا الخصائص لا نجدها في اثاره القصصية التي كتبها في عام ١٩٦٠ حيث نجد فيها بشكل واضح ملامح النظرة الموضوعية

للعالم . وان كنا في بعض الأحيان نلتقي بأفراد فقدوا الأمل في الحاضر لكنهم يحلمون بالمستقبل ، وان فشلهم له دلالة معينة يستطيع القارىء ان يكتشفها من خلال وضعهم التاريخي والاجتماعي . في قصة « دنيا الله » (٣٧) مثلاً : البطل « عم ابراهيم » يعمل ساعياً في أحدى المصالح الحكومية ، اراد أن يحصل على قسط من « السعادة » التي يحصل عليها فئات الموظفين ، كقضاء أيام على شاطىء البحر ، مع فتاة شابة فيحاول تحقيق هذا الحلم و يسافر إلى الاسكندر ية مع فتاة شابة « تبيع اليانصيب » .

لكن الشرطة تقبض عليه في نهاية القصة باعتباره متهماً بجريمة سرقة أجور موظفي الادارة التي يعمل بها . الكاتب هنا يطرح علينا سؤالاً اجتماعياً حول الفشل الذي تواجهه بعض الفئات البشر ية المسحوقة في المجتمع والتي لا تستطيع تحقيق نوعاً معيناً من الحياة ، نتيجة غيبة العدالة الاجتماعية . والمؤلف يعبر عن هذه النظرة بواسطة بنية تتضمن مجموعة من العلاقات المنطقية والعاطفية تمكننا بسهولة من فهم وتفسير تصرفات شخصيات القصة .

ان التأمل الدقيق للآثار القصصية السابقة للمؤلف يجعلنا نلاحظ في اغلب الحالات ان نظرته للعالم تتميز بتماسك داخلي معين ، يدلنا على أن صلة الفرد ببنائه الاجتماعي العام قائمة على نحو يبرهن لنا على قدرة الكاتب على الاندماج في بنية هذا الأخير . فبناء ومحتوى الأثر يدلنا على موقف معين ازاء التطورات التي تحدث في الواقع الاجتماعي والتاريخي ، فالشخصيات التي يصورها ينتمي اغلبها إلى بنية اجتماعية معينة (البرجواز ية الصغيرة) . والقضايا الرئيسية التي تشغل اهتمام الكاتب يستمدها اساساً من بنية الواقع نفسه . ففي قصة « الجوع » (٣٨) مثلاً : نجد صاحب مصنع يخرج في احدى الامسيات لعمل نزهة قصيرة على « كورنيش النيل » فيرى رجلاً يحاول الانتحار فينقذه ، و يعلم منه ان حياته اصبحت محالة :

فزوجته تخونه ولا يستطيع قتلها لأنها هي التي تطعم طفله وهو عاطل بلا عمل ، ولكي يحافظ على كرامته قرر أن يفارق الحياة ... الشخصية هنا تشعر باليأس والقهر ولكن الكاتب قد جعلنا نعرف الاسباب التي جعلتها تشعر بهذا الشعور ، فهو

قد وضعها منذ البداية في علاقة معينة مع المجتمع ، وجعلها مسئولة عن الأفعال التي تصدرها . اما في الفترة محل البحث فالشخصية تبدو كأنها ضحية لقوة مجهولة أو غير محددة .

في قصة « موقف وداع » (٣٩) : شخصان يفيقان من نومهما ليجدا نفسيهما عاريين في الخلاء ، فيعلق أحدهما بقوله « يا له من خلاء ميت (. . .) » (٤٠) بينما يعلق الآخر : « لعلي في قبر » ان الشخصية في هذا العالم في حالة عبث مستمر . لماذا ؟ لا نعرف . ان الكاتب لا يفسر لنا هذه الوضعية ، بل يفسر لنا كيف تضيع الأشخاص داخل هذا العالم ، وكيف ان بناءها النفسي لا يشكل معه وحدة متماسكة . فالذاكرة في حالة تلف وعناء (٤١) وهي تتذكر بصعوبة . انها « عضو في منظمة سرية » ، وكانت مكلفة بمهمة خاصة تتمثل في القيام بتسليم « مظروف مغلق » لا تعرف شيئاً عن محتواه ، وإنها قد انشغلت عن هذه المهمة بقضاء سهرات حمراء مع راقصات احدى الملاهي الليلية ، إلى أن تكتشف ان المظروف المغلق قد فقد وان مصيرها أصبح يتمثل في أحد امرين : أما الهرب ومعناه ان تبقى طيلة الحياة مطاردة من المنظمة والشرطة . واما العودة للمنظمة التي تعاقبها على فعل الاهمال بالاعدام .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس هناك سبيل للنجاة فالإنسان يبدو وكأنه محكوم عليه مسبقاً إما أن يبقى مطارداً أو ضائعاً في عالم له وضعية زمنية معزولة عن الواقع الخارجي تجعل عالمه الداخلي في صورة تيار من التشاؤم لا نستطيع أن نرده إلى زمن محدد . وهذا الأمر يجعلنا نجد أنفسنا أمام مستويات نفسية متتالية وليس أمام علاقات ذات خصائص اجتماعية أو تاريخية . هكذا يصبح الموضوع القصصي الأساسي عند الكاتب هو التأمل في انحطاط الوضعية البشرية .

العالم يصبح بلا معنى فالاحداث تدور ، والرموز تتعدد لكن بدون أن تعطينا دلالة . في قصة « شهر العسل » (٤٢) : زوجان يعودان إلى شقتهم ذات مساء لقضاء شهر العسل فيكتشفان رجلاً غريباً فيها يخبرهما أنه يحل محل امه الخادمة . فيطلب الزوج منه أن ينصرف نظراً لعدم حاجتها إليه فيجيب قائلاً : « لن اذهب ، اذهب انت اذا شئت » (٤٣) . وتدور بينهما معركة تدفع الزوجة إلى الاستغاثة

بجيرانها من الداخل فلا تجد سوى وابل من « الطوب ينهال على النافذة » (٤٤) فتحاول استدعاء الشرطة فلا تستطيع لأن الهاتف « حرارته مفقودة » فتحاول الخروج فلا تستطيع لأن الرجل الغريب قد « اغلق الباب بالمفتاح » (٤٥) . الكاتب هنا يستبدل العبث باللامعنى ، ويملأ فراغاً غير مجد ليشكل به حياة الشخصية التي نراها تفشل في معرفة الاسباب التي تهدد وجودها في هذا العالم . انها تواجه حالات مستمرة من الرعب يأخذ اشكالاً مختلفة ، فهذه « جثة » (. . .) في الفريجيدير (٤٤) و « رجل في صوان الملابس » (٤٧) ، و « حريقة في المطبخ » . الوضع البشري هنا يبدو وكأنه يدور بين قطبين الأول المعنى والثاني اللامعنى ، قد وضعهما الكاتب على نحو لا يجعلهما يتقابلان فنهاية القصة التي يبرز فيها الكاتب معنى الموقف الذي يصوره بصعوبة تراه مختفياً : فهكذا تأتي النهاية : وسط « اشلاء مقاعد وحطام أجهزة » (٤٨) جلس الزوجان في النهاية وهما زائغا النظر ثم ينطلقان « في ضحك هستيري » (٤٩) . لعل السبب الحقيقي في غياب المنطق هو ان العالم اصبح بلا معنى أو دلالة ، فالشخصيات غير مسئولة وغير واعية انها تمثل عالم حافل بالعبث ، وهي غير قادرة على الاندماج في نسق كلي متماسك ، يمثله النسق الاجتماعي العام . ان الكاتب فصل الزمن ، ولم يتأمل شكل الاشياء والجزئيات التي يحتويها العالم . لهذا نجد الكاتب قد تخلى في بعض الأحيان عن لغة السرد وأصبح يعتمد على لغة الحوار في تصوير العالم .

في « خمارة القط الأسود » (٥٠) : جماعة من الاصدقاء تلتقي في أحد البارات بقصد « السمر والمزح والشراب » (٥١) يقتحم المكان عليهم رجل « قوي ومخيف (. . .) » (٥٢) يثير في نفوسهم نوعاً من « الرهبة والخوف (. . .) » جعلتهم يقررون الانصراف اذ « لم يعد للبقاء معنى » (٥٣) بعد أن تبين لهم انه لا يمكن تحقيق الغرض الذي اتوا من أجله . لكنهم يفاجئوا بأنهم مهددون بصورة مباشرة من قوة يمثلها هذا الرجل الغريب الذي يأمرهم بأن « يعودوا إلى مجالسهم (. . .) . و يصبح الخروج من البار امراً يبدو محالاً فقد أكد لهم انه « لن يغادر المكان أحد » (٥٤) ما هو السبيل اذن ؟ هل تتمرد الشخصية أو تقاوم هذه القوة الغامضة ؟ كلا فهي عاجزة عن تحقيق هذا الفعل الذي يجعلها تحقق كيانها الانساني .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انها تبدو كياناً مجهضاً مسلوب الإرادة . لقد جلسوا أمام الرجل الغريب على المائدة وشربوا معه كما طلب منهم حتى « تحللت الذاكرة (...) وتقهقر الحاضر حتى ذاب في مد من النسيان » (٥٥) . وعي الشخصية يبدو وكأنه منزوعاً من كيانها فهي تواجه مواقف القهر بتحلل الذاكرة أو الهرب أو لا مسئولية . انها عارية من كل ارتباط بالحياة الاجتماعية في أي جانب من جوانبها . ولا تعلم عن وضعها شيئاً ولا ما يجب أن تفعله حينما تواجه مثل هذه القوى المجهولة .

في « الحجرة رقم ١٢ » (٥٦) : امرأة تستأجر غرفة في أحد الفنادق لتستقبل فيها جماعة من الناس من بينهم : « طبيبة مولودة (...) وصاحب معرض اثاث ، وبقال ، وقصاب ، وموظف كبير(...) وصحفي (...) ، وتاجر، ونفر من اساتذة الجامعة ورجال الدين (٥٧) ، ونفر من رجال الشرطة . ووكيل شخصية عربية من اصحاب الملايين (٥٨) ، وسمسار شقق مفروشة ومندوب جمعية احياء التراث (٥٩) . أما جماعة « عامة الشعب » فقد طلبت المرأة أن ينتظروا في الاستراحة . وفي جو من « الضحكات الصاخبة » و « الغنى والصراخ » نقلت الاطعمة إلى الحجرة حتى « اصبح المشهد كله يعز على التصديق » اما الشرطي فقد كان يغني « الدنيا سيجارة وكأس » بينما كان مدير الفندق يواجه قلقاً حاداً نظراً لأن المبنى « قديم ولم يشيد بالخرسانة » ورشح السقف قد انتشر في سقف المبنى ، واصبح في حالة مهددة . وينتهي بنا هذا الموقف المتأزم الى قيام « المنتظرون في الاستراحة » بسد الثغرات فوق السطح بالرمال ، وإهمالهم نزلاء الحجرة رقم ١٢ .

اذا اردنا استنباط الدلالة العامة للقصة ، عن طريق تحليل العناصر التي تكون بنيتها الاساسية لاحظنا وجود رمز يشكل علاقة معينة مع بنية الواقع نفسه . يكمن في طبيعة العلاقة القائمة بين المرأة من ناحية وجماعة الزائرين من ناحية أخرى . وهذا يسمح لنا بالقول بأن هناك بنية ذات دلالة مندمجة في بنية ايديولوجية معينة تعبر عن نظرة معينة للعالم . فالاحداث والشخصيات قد نسقت على نحو معين يهدف إلى ابراز معنى معين اراد الكاتب تصويره . وهذا يعني أننا امام موقف لا حالة خاصة . فالكاتب قد استطاع ان يلقي الضوء عليه وان يبرزه بوضوح في نهاية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصة . فزائري المرأة كما نعرف من الراوي جماعتان : الأولى التي صعدت (صاحب معرض أثاث ، وقصاب ، وموظف كبير، وصحفي، وتاجر ... الخ) والجماعة الثانية التي في صالة الانتظار (الحانوتي وعامة الشعب) .

ان الجماعة الأولى قد صعدت واحتلت جميع اجزاء الحجرة حتى اصبح من المتعذر وجود مكان لأي فرد من الجالسين في استراحة الفندق . فهم حسب وصف الراوي لنا قد : « امتلأت بطونهم فأنتفخت ، وتعذر فتح الباب » حتى اصبح « لا يوجد بالحجرة الا خوان واحد (...) » (٦٠) . أما الجماعة التي كانت في استراحة الفندق فكانت تنتظر الأذن بالصعود ، فالمرأة صاحبة الدعوة قد « وعدت بأن تستدعيهم في الوقت المناسب (...) » (٦١) . والظاهر لنا أن هذا الانتظار ليس طو يلاً ، فحالة الجماعة التي بداخل الغرفة تبدو في حالة « سيئة ، وهي تزداد بتقدم الوقت سوءاً على سوء » ، وان هناك في الخارج « مطراً لم يسقط نظيره منذ جيل على الأقل » ، وان الرعد يجعجع « كانفجار القنابل » (٦٢) . الطبيعة هنا توحي لنا بقدر من التداخل الغامض بين ما يحدث في داخل المكان ، و بين مظاهر الوجود الخارجي وتشير إلى ما حول الاحداث من ارتباطات مبهمة ، وتوضح في الوقت نفسه الرمز الذي يلتف حول الاشخاص والاحداث ، والمعنى الذي ير يد الكاتب أن يبرزه في القصة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ان هيمنة هذه الجماعة البشر ية في العالم القصصي المستوحى من جملة الخصائص التي يتميز بها المجتمع في هذا العصر تشير إلى وجود تشابه بين بنية هذا العالم الفني و بنية الواقع نفسه فالفترة التي كتبت فيها القصة هي نفس الفترة التي ظهرت فيها جماعة اجتماعية ، جديدة وان هذه الجماعة تتركب في المجتمع الحقيقي من السماسرة ، والتجار ، وكبار الموظفين ، وكبار الضباط ، واساتذة الجامعات ، ورجال الدين .. الخ . وهذه الجماعة كما يبدو لنا تتكون من فئات مختلفة هي التي هيمنت ــ وما زالت ــ على الوضع السياسي والاجتماعي في مصر . فالجماعة السابقة (البرجواز ية الصغيرة) قد تحللت بصورة تدريجية منذ بداية هذه الفترة .

والمرأة في العالم الخيالي تمثل في الواقع مصر فاسمها « بهيجة الذهبية » قادمة من مدينة « المنصورة » (٦٣) تلك المدينة التي شاهدت فصولاً عظيمة في تار يخ

مصر. اختارها الكاتب عن قصد من أجل استكمال الرمز ودلالته في الوقت نفسه. وليضيء لنا السبيل أكثر جعل المرأة تطلب من الفراش أن يخرج السر ير من الغرفة كي لا يقع القارىء في شرك و يتوهم ان القصة قائمة على مغزى جنسي و يعتقد أن المرأة ليست إلا مومساً استدعت زبائنها في يوم واحد من أجل أن تسخر منهم جميعاً. ومما يؤكد صحة هذا الاحتمال صعود الشرطي إلى الحجرة بعد أن تبادل الحديث مع مدير الفندق الذي رأى ان ما «يحدث بعلم الحكومة وتحت سمعها و بصرها» (٦٤). وهذا لا يظهر، فقط في هذا الجزء من القصة، بل نجده شائعاً في البناء الكلي للقصة وفي ترابط الاحداث والشخصيات التي صورها لنا الكاتب منذ بداية القصة حتى نهايتها.

خلاصة القول ان البنى ذات الدلالة هنا تكمن في طبيعة العلاقة بين المرأة من ناحية وزائريها من ناحية أخرى. وهذه البنى تبدو انها مندمجة في نظام فكري معين. وعلى علاقة فكر ية بجماعة اجتماعية معينة.

فالنظرة المعينة نحو الجماعة الجديدة التي استخلصناها من بنية الأثر القصصي ليست نتيجة تأثير الظروف الموضوعية على فكر الفرد المبدع. انما نتيجة وعي الجماعة التي يرتبط بها الكاتب بالحقيقة الموضوعية للتار يخ من ناحية و بالوضع الاجتماعي من ناحية أخرى. أو بعبارة أوضح ان الوعي بظهور هذه الجماعة، والتنبؤ بسقوطها الاجتماعي والسياسي كما ظهر لنا في بنية القصة لا يمكن اعتباره تعبيراً عن نظرة فردية للعالم لأن اغلب الفئة المثقفة في مصر كانت على وعي بهذه التحولات الاجتماعية. فنهاية القصة التي رسمها الكاتب (خطر يهدد حياة الجماعة التي توجد بالحجرة ١٢) تعبر عن نظرة معينة تجاه مستقبل هذه الجماعة الجديدة. وهي حسب اعتقادنا تبدو كتعبير عن أمل لا عن وضع تفرضه الظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية. وهذه النظرة ترجع في اساسها إلى طبيعة وضع الجماعة الاجتماعية التي ترتبط بها الفئة المثقفة؛ الا وهي البرجواز ية الصغيرة، التي تفتتت سلطتها بصورة تدريجية منذ بداية هذه الفترة، الأمر الذي ادى إلى تبعية هذه الفئة اقتصادياً وسياسياً بالنسبة إلى وضع الجماعة الجديدة، فمنذ بداية هذه الفترة وأغلب الفئة المثقفة تبدو في حالة صراع مع هذه الجماعة باعتبارها فئة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسيطر عليها داخل جماعة اجتماعية قد تفتتت سلطتها السياسية والاجتماعية . واصبحت بالضرورة هذه الفئة مضطرة ــ نظراً لتدهور ايديولوجيتها ــ إلى الدخول في صراع مع الجماعة الجديدة . وهذا يعني ان هناك تشابهاً ما بين البنية القصصية من ناحية . والبنية الفكر ية لجماعة اجتماعية معينة . من ناحية أخرى .

في « الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين » (٦٥) رجل يجهل ماضيه كما يجهل شخصه الحقيقي . فهو في الأصل كان غلاماً ضالاً ليس لديه فكرة معينة عن والديه . ها هو يجد نفسه في حديقة صغيرة لمبنى فندق قديم . فيسأله صاحب الفندق : « كيف تواجدت في حديقة فندقنا ؟

ــ وجدت نفسي في الخلاء ، الجبل ورائي ، ومبنى وحيد أمامي هو الفندق (٦٦)

ــ (...) لا بد انك تتذكر من أين أتيت ؟

ــ لا ادري ؟

ــ اين كنت ذاهباً ؟

ــ لا ادري ؟

ــ اسرتك ؟

ــ لا ادري ؟

ــ عملك ؟

ــ لا أدري ؟

ــ (...) وماذا تنوي أن تفعل ؟

ــ لا فكرة لي بعد .

ــ (...) ترى بم تشعر ؟

ــ بأنني لا شيء ينحدر من لا شيء ، ماضي إلى لا شيء (...) (٦٧) « لا اعرف لي اصلاً ولا هو ية ولا اسماً » (٦٨) .

الشخصية هنا لا تعلم من امرها شيئاً ، فهي لا تعلم ما الذي جاء بها إلى هنا ، ولا ما سيؤول اليها . فاذا سألناها عن الحاضر « ماذا تنوي أن تفعل » اجاب : « لا فكرة لي بعد » ، وإذا سألناها عن الماضي لا نجد سوى شيء ثابت لا يتغير يتمثل في عبارة « لا اعرف » فهي تبدو غير متيقنة من أي شيء حتى غير متيقنة من ذاتها . كما توضح هذه الجملة : « لا اعرف لي اصلاً ولا هو ية ولا اسماً » . لا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعرف سوى انها وجدت نفسها في « الخلاء » أمام المبنى . نحن أمام حالة تشبه تلك الحالات التي تواجهها الشخصية في آثار بيكيت أو سارتر ، حيث نجدها في أغلب الأحيان تبدو وكأنها غير قادرة على التفكير والتأمل ، وذاكرتها تبدو وكأنها خليط من انعكاسات واسعة مجردة .

اننا نعيش العبث نفسه ، فنحن لا نرى الشخصية الا في حالة اختلال أو تدهور يتجسد في عدة تصرفات وعبارات معينة . هكذا يصبح العبث موضوعاً يأخذ قيمة جمالية في آثار محفوظ ويخلق له بناء قصصياً يتميز بمجموعة خصائص معينة يمكن اجمالها في النقاط التالية :

- الفرد في هذا العالم يبدو انه لا يمثل سوى علام أو اشارة . فهو قد اسند كافة الدلالات إلى العالم الداخلي .
- العالم الخارجي يظهر للفرد في صورة محتوى مجزء ، يتكون من انساق منفصلة وليس له خصائص معينة .
- العبث الذي يواجه الفرد ليس من نوع العبث الذي يخلو من معنى ، فهو ناجم عن شعور بالاكراه لقبول أحداث أو تصرفات متناقضة .
- العناصر التي تشكل وجود الفرد تظهر لنا في صورة لحظات متتالية ، لهذا نجد عنصر الزمن معدوماً من القصة في أغلب الأحيان . وهذا يدلنا على وجود هوة تفصل بين الفرد و بين كافة العناصر التي تجعله على علاقة معينة باطاره الاجتماعي العام .
- نتيجة لهذا فان العالم يبدو في حالة من اللامسئولية . فالشخصية تشعر عادة بوجود نظام عام غير متماسك . لهذا لا نستطيع فهم الأسباب الحقيقية وراء الأحداث أو التصرفات التي تجري على نحو مخالف للمنطق .
- شعور الفرد باختفاء شخصيته ، بحيث تبدو عديمة الفاعلية ، فهي لا تتخذ موقفاً معيناً ، ازاء التطورات التي تحدث في العالم ، الذي لا تلعب فيه دوراً ايجابياً .

والملاحظ ان هذه الخصائص التي تشكل البنية القصصية عند محفوظ في هذه الفترة تجعل القارىء في أغلب الحالات يبذل جهداً ذهنياً معيناً ليحاول الوصول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى المعنى الذي يقصده الكاتب . وهذا من شأنه أن لا يحقق وحدة الانطباع ، التي تتطلبها فنية القصة القصيرة ، لهذا يمكننا القول بأن هناك آثاراً قصصية فحصناها لا تعتبر قصصاً قصيرة حسب المفهوم الدقيق للمعنى .

— ٥ —

ب ــ يوسف ادريس

في نفس الفترة يكتب يوسف ادريس عدة آثار قصصية يبرز فيها الحياة في الواقع الداخلي أكثر من الحياة في الواقع الخارجي ، على نحو يشبه الكتابات السريالية حيناً والواقعية الرمزية حيناً آخر .

في قصة « النداهة » (٦٩) : نجد الواقع في شكل قالب رمزي ، فالبطلة « فتحية » تعيش حياة بسيطة ذات طابع تقليدي . رأت أن تغير هذه الحياة التقليدية إلى حياة أخرى حديثة . وهذا التغير لم يكن مجرد تطلع نحو المستقبل ، بل ظهر لها على أنه امراً محتوماً . فالهاتف الذي أتاها أكد لها « انه حتماً سيكون .. برضاها أو بعدم رضاها سيكون » (٧٠) هذا التغير المحتوم على حياة بطلتنا لم يصاحبه مظاهر خوف أو قلق من جانبها من بداية القصة حين هتف بها « الهاتف » وأكد لها أن « مقامها سيكون في القاهرة » (...) (٧١) حتى نهاية القصة حين اكتشفت طبيعة الحياة الحديثة وجوانبها السلبية ، نجدها تعود إليها وتواجهها مرة أخرى « بإرادتها » (...) وليس ابداً تلبية لهتاف هاتف (...) (٧٢) . وهذا



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعني انها ارادت التكيف مع الحداثة، ولم تتشبث بالماضي بل ارادت ان تغير وسيلة تكيفها القديم كي تتلاءم مع الحياة الحديثة. وهي بذلك تصبح جزء من هذا الحديث.

ان فتحية لم يعتريها القلق نتيجة انتقالها من حياة بسيطة إلى حياة أخرى معقدة لما يقتضيه هذا التحول من تغير في معظم عناصر المجال النفسي والاجتماعي. أو ربما يضطرها إلى احداث انقلاب في حياتها كلها. ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة الفكرة التي يريد الكاتب أن يبرزها لنا عن طريق الرمز بين نسق الحياة التقليدية الذي تقدمه «فتحية»، ونسق الحياة الحديثة الذي تقدمه «المدينة» من ناحية وضرورة تحول النسق الأول إلى النسق الثاني من ناحية أخرى. هذه النظرة المعينة للعالم استطاع المؤلف أن يعبر بواسطة بنية فنية حافلة بالدلالات الاجتماعية والتاريخية.

فالاحداث قد نسقت والشخصيات قد رسمت على نحو معين يهدف إلى ابراز هذه الفكرة. فبطلتنا «فتحية» منذ البداية والهاتف يهتف بها (...) انه سيحدث، ولهذا هي تعيش هذا كله كما تعيش الحادث المعاد (...) (٧٣). وتتحقق نبوءة الهاتف، وتفشل في مقاومة «الأفندي» (رمز الحياة الحديثة). وترى أنها تقاوم «مدينة بكاملها تتسرب إليها ورغماً عنها تتسلل إلى كل خاف فيها ومستتر» (٧٤). ثم يضيف الراوي قائلاً: «وكان لا بد في النهاية أن تكف عن المقاومة (...)» (٧٥). ولكي تؤدي البنية الرمزية وظيفتها الفنية وتعطينا دلالات ذات خصائص واسعة أو شاملة تنأى بنا عن التفسيرات الضيقة يجعل الكاتب بطلتنا اثناء لحظة الالتحام برجل المدينة «تحس بأشياء غريبة عجيبة تنفذ إلى ذاتها وجسدها، أشياء أحسست معها لوان كل النيون الأحمر والأزرق والبنفسجي ومهرجان الأضواء والألوان، كل الوجوه الحلوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة، كل الروائح العطرة المنعشة المخدرة والشوارع الواسعة المزدحمة النظيفة، والمنتزهات، والاشجار، كل الترمايات والعربات الفاخرة والسينمات والوجوه الخارجة من السينمات والكباريهات والراقصات، كل الاطفال الاصحاء النظيفين والامهات والاجزاخانات والارتستات، كلها تتجمع وتتسرب اليها (...)» (٧٦) بلا شك ليست هذه الاشياء الا بعض مظاهر الحياة الحديثة التي حدثها عنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهاتف الذي نكتشف انه « لم يكن من خارجها .. وانما من داخل نفسها ذاتها كان يوسوس ويهتف » (...)(٧٧).

من يكون هذا الهاتف الذي يتنبأ بالمستقبل و يرى الأحداث قبل وقوعها ؟ و يعرف مسبقاً مصير بطلتنا بل يعرف عالمها والعناصر التي تكونه . انه لا شك صوت الكاتب نفسه الذي يحاول أن يصنع لنا توازناً بين بنائه الفكري و بين بنية الأثر القصصي . أو بعبارة أخرى محاولة اقامة توازن بين بناء الأثر القصصي من ناحية ورؤية العالم المتعلقة بجماعة معينة من ناحية أخرى . ان الوعي بضرورة تحول المجتمع المصري نحو الحداثة في هذه الفترة لم تكن ظاهرة فردية ، فأغلب الفئة المثقفة كانت على وعي بضرورة الأخذ بهذا الاتجاه باعتباره السبيل الوحيد لتجاوز أزمة التخلف الحضاري التي كشفت عنها الظروف التاريخية ، والاجتماعية ، والسياسية في هذه الفترة .

والكاتب لم يحاول أن يقدم لنا وجهة النظر هذه بشكل مباشرة أو بأسلوب يتنافى مع الخصائص الفنية لهذا الشكل الأدبي . فإلى جانب استعماله الرمز نجد أنه قد استعمل العديد من الوسائل الفنية الأخرى مثل الاسترجاع والحوار الداخلي والتقابل الخ .. فهذه الوسائل الفنية وغيرها تقوم بعملية نقل الانطباع الذي ينشده الكاتب . أما البنية القصصية نفسها فتتميز بالانكماش في التعبير ، فالاحداث والشخصيات قليلة ، لم يحاول الكاتب أن يعطينا عنها صورة كاملة . فهو منذ البداية وهو يتجه نحو تصوير موقف معين يتمثل في ضرورة تحول حياة « فتحية » نحو الحياة الحديثة . فالذي يعنيه هو أن يوضح لنا هذا الموقف ، أي نستخلص منه معنى معين يريد ابرازه إلى القارىء . لهذا نجد الراوي يصف لنا الأشياء من الداخل ، و بالتحديد من الزاوية التي يرى الكاتب انها تعبر عن نظرته للعالم . وحين ننظر الى الراوي نلاحظ أن هناك شيئاً مشتركاً بينه و بين شخصية « فتحية » الا وهو الرغبة القوية للحياة الحديثة التي نستشف من ورائها افكار الكاتب نفسه . اما الانطباع الذي نحصل عليه من القصة فهو بعيد الغور ومعقد ، جعل الكاتب يستعمل المقدمات الوصفية في حدود اللمحات ، فنعرف من الراوي مثلاً أن فتحية « فتاة ريفية تتطلع إلى حياة أفضل و يلح عليها خاطر بأنها « على يقين دائم ان حياتها في

الر يف محدودة » عن طر يق مثل هذه الإشارات السر يعة استطاع الكاتب ان يمهد للموقف المعين في حياة فتحية فيعدنا لرؤ ية القصة من زاو يتها .

وعن طر يق المنولوج الداخلي نعرف من فتحية انها اصبحت تسكن المدينة ومضى عليها خمس سنوات ، ذلك حين نراها تقول : اما ان تحدث المعجزة (...) وتعود الحياة إلى مثل ما كانت عليها (...) من خمسة أعوام مضت (٧٨) . هذه الاشارة التي تجعلنا نحس بالزمن وتحول النص من مرحلة الوصف إلى الحركة الدرامية . ليساهم في غور الانطباع ، الذي لم ينحرف عنه الكاتب وهو يصور لنا عالم « فتحية » باعتبار ان هذا الانطباع هو الذي بنيت عليه القصة . فالملاحظ ان ادر يس لم يهتم بالقاء الضوء على زوايا متعددة من حياة بطلتنا ، ولم يهتم ايضاً بتصو ير المكان والزمان بشكل يعتمد على السرد التفصيلي . بل انه لم يحد عن النظر إلى العام من زاو ية معينة تعبر عن موقف معين تجاه قضية « الحداثة » التي استطاع الكاتب ابرازها بصورة واضحة في نهاية القصة . حيث اكتسب الرمز المعنى والدلالة التي ير يد الابانة عنها ، حين نعرف من الراوي ان « فتحية » قد غافلت زوجها « في ازدحام القادمين والراحلين في باب الحديد وهر بت .. عادت إلى مصر .. بارادتها هذه المرة وليس ابداً تلبية لهتاف هاتف أو نداء نداهة » (٧٩) .

لكن اختيار بطلتنا هذا السبيل لا يعني ان اختيارها سليماً فالحياة الحديثة لا يمكن أن تكون خيراً مطلقاً ، ولا يمكن أن تكون شراً مطلقاً . هذه الحقيقة كانت « فتحية » على وعي بها ، فما عاشته وشاهدته في المدينة من سلبيات لم يجعلها تتراجع عن هذا الطر يق . فهي قد رأت « أشياء لم تتصور مطلقاً أن تجدها في « مدينة الحلم » . رأت فقراء (...) تماماً وجوعى وشحاذين (...) وحرامية (...) وستات مصر اللاتي تصورتهن أول ما رأتهن خواجات سنابير، فيهن قبيحات كثيرات » (٨٠) . هذه الاشياء حسب قول الراوي « لم تفسد الحلم في عقل فتحية تماماً ، صحيح نالت منه كثيراً ولكنها ابداً لم تضيعه . بقيت مصر العظيمة هي مصر العظيمة في نظرها والشر في كل مكان » (٨١) .

وهذا الوعي الذي نراه عند بطلتنا لا يوجد في هذا الجزء من القصة فحسب ، بل نجده قائماً منذ بداية القصة حين فضلت الزواج من « حامد » على « مصطفى »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأن الأول «يعمل في مصر» وانها على يقين دائم ان حياتها في بلدهم محدودة. كما نجده ايضاً في نهاية القصة، حين نراها تعود إلى المدينة بارادتها، وليس تلبية لهتاف هاتف.

ويمكن أن نلاحظ اخيراً أن الكاتب وهو يصف لنا عالم «فتحية» لم تكن اوصافه عامة أو مجردة، بل نراها في أغلب اجزاء القصة مقرونة بأمكنة وأزمنة محددة مثل «رحيل حامد في الفجر». أو تطلع فتحية الى العيش في «مدينة القاهرة» أو قولها «(...) وتعود الحياة إلى مثل ما كانت عليه منذ خمسة أعوام مضت (...)» هذه الأوصاف وغيرها تقوم بوظيفة هامة تتمثل في تطوير العنصر الدرامي للموقف الذي اراد الكاتب التعبير عنه.

في «العملية الكبرى» (٨٣): يواجه بطلنا الطبيب ازمة نفسية ناجمة عن احساسه بالاغتراب. فبعد أن فشل هو واستاذه في استئصال «ورم خبيث» لامرأة معينة، جاءه الأمر من الاستاذ (...) أن يبقى بجوارها حتى تموت (٨٤) وفي لحظات الانتظار هذه يكتشف ان الاشياء التي تكون عالمه تبدو غريبة عنه. فهو ينظر إلى محتوى حجرة العمليات في دهشة، تشبه دهشة «الافاقة من الحلم»، وكأنه لا يعرفها حتى نراه يردد قائلاً «لا ليست هذه حجرة العمليات ابداً» (٨٥). وعن طريق وصف العالم الداخلي والخارجي للبطل وما بينهما من تداخل أو ارتباط خفي، يتصاعد لديه هذا الشعور بصورة تدريجية «حتى اصبح كلما امعن في انتظار لحظة النهاية اقشعر بدنه مخافة أن تأتي معه نهايته». فالشعور بالاغتراب قد جعله فريسة للشعور بالعبث، وفقدان التوازن بينه وبين عناصر المجال النفسي «فالأنا» تبدو في حالة عزلة وانفراد عن العالم. ولكي يبرز لنا الكاتب هذا الموقف، جعل الشخصية (الممرضة) التي تنتظر معه في الجانب الآخر من الحجرة مشغولة في اداء «عمل التريكو» بحيث اصبح الاتصال بينهما امراً متعذر التحقيق. فحينما اراد أن يبدأ معها حواراً بقوله: «سمعتي آخر نكتة» (٨٧) نجد انها ــ حسب عبارة الراوي ــ «قد وقفت اصابعها المكوكية (...) وجحظت عيناها» دون أن تقول شيئاً:

ولكن كيف يسترد البطل ذاته و يقضي على هذا الاغتراب؟

هل هناك سبيل يجعل « الأنا » في حالة توازن تضم هذا الأخير في العالم ؟

في العالم القصصي يجد البطل السبيل في الجنس . حيث نعرف من الراوي انه « ترك مقعده واتجه إلى حيث تجلس (...) (٨٨) وكالأستغاثة الأخير (...) وضع يده على كتفيها (...) واشتد التصاقهما (٨٩) .

الجنس هنا ليس سوى بنية فنية ، لا تحمل دلالة ايديولوجية أو فكر ية معينة ، لعل وظيفته الأساسية هي تحقيق نمط معين من الشعور بالانتماء إلى العالم . و يظهر هذا بوجه خاص في نهاية القصة حين نجد الراوي يصف لنا هذه اللحظة قائلاً : « قد توحد كل شيء ، واشتبكت اغماءة النهاية ، باغماءة البداية (...) » (٩٠) . وهذا الفعل يبدو في صورة ميتافيز يقية ، ونفسية ــ اجتماعية . فالبطل لا تر بطه بالممرضة اية صداقة سابقة ، أو ماضي معين يجعل حدوث هذا الفعل مقبولاً منطقياً ، أو متماسكاً مع المنطق العام لبنية القصة .

وحالة الاغتراب التي يواجهها الفرد في بعض لحظات حياته تجعله احياناً يشعر بالعبث ، و يرى امامه القيم وكأنها متشابهة أو متساو ية . فيصبح الخير كالشر ، اللص كالشر يف ، والكذب كالصدق .

هذا الشعور صوره الكاتب لنا باسلوب رمزي في قصته « العصفور والسلك » (٩١) حيث يتم لقاء بين عصفور ين على سلك تليفون تدور فيه محادثات من نوع غر يب ، تبرز لنا هذا المعنى بوضوح ، الذي تحدده بنية عضو ية تشكل نفسها من الداخل : « السلك صدىء . قديم . غير سميك . يحمل في هذه اللحظة بالذات ، وفي نفس الوقت ، سبع مكالمات معاً . لا شيء في الظاهر يحدث وفي الداخل تدور عوالم واكوان . سلامات ، احتجاجات ، تحيات (...) ، اصوات غلاظ ، وأصوات رقيقة . تختلط الكلمات ، تتمازج ، تتوحد ، كلها في النهاية تصير مادياً ، الكترونات . شحنات متجانسه ، متشابهه . كلمة الحب لها نفس شحنة البغض . كهارب الصدق هي كهارب الكذب ، الصراحة كالنفاق ، اللوعة كاللعنة ، الليل كالصبح كالنهار ، الحرام كالحلال (...) (٩٢) .

البنية هنا تعبر عن مجموعة علاقات ذات طابع تجر يدي فكري عام تعطينا دلالة عامة لموقف الكاتب . فالحركة القصصية تختلط بتصورات واقعية تعتمد على شيء

من الابهام واشاعة الشعور بالعبث « الصراحة كالنفاق » كلمة الحب لها نفس شحنة البغض . وهذا الشعور يعد في الواقع احد مظاهر الاغتراب الذي أراد الكاتب التعبير عنه هنا أو في قصته السابقة . ولعل هذا هو الذي جعله يعدم عنصري الزمان والمكان للتعبير عن هذا النمط من التمزق النفسي .

لكن هل أزمة الكاتب تعد ظاهرة فردية ؟

كلا لأن الشعور بالاغتراب كان ظاهرة شائعة عند الغالبية العظمى من المثقفين في مصر وفي اغلب البلاد العربية في الفترة محل البحث .

والتعبير عن مظاهر هذا الشعور ــ بأشكال فنية مختلفة ــ أمر يكاد يغلب على معظم اقاصيص مجموعته الثانية (بيت من لحم) ، التي تتميز بالاتجاه نحو الانطواء ، والتخلي عن تصوير الواقع الخارجي . فالكاتب نادراً ما يبدأ من الجانب الشعوري ، فالجانب اللاشعوري يهيمن بصورة واضحة ، حتى اننا نستطيع القول بأننا امام عالم قصصي يشبه طريقة التداعي الحر الشائعة عند الكتاب السريالين .

في « الخدعة » (٩٣) : البطل الراوي يشاهد في أغلب لحظات حياته اليومية رأس جمل تلاحقه اينما ذهب . وهو يستحم « تحت الدش » يراه « يداعب الستارة النيلون المزركشة ، ثم يزيحها وتظهر الشفتان الضخمتان » . حتى عندما يقرأ الجريدة ، يراه يخترق صفحاتها و يطل عليه من خلالها . وهو يلاحقه في الأماكن المزدحمة ، داخل السيارة العامة ، وفي الأماكن الخاوية « داخل غرفة النوم المغلقة » (٩٤) . و يصل به الحال إلى أن يراه كلما تلفت ، اينما ذهب ، حتى اصبح يراه في داخله . وعندما حار في أمره سأل الناس ماذا يجب أن يفعل « قالوا أفعل مثلما يفعل الناس » (٩٥) ولكنه يكتشف ان الناس لا تفعل شيئاً ، وتنتهي بنا القصة على أن تصبح رأس الجمل هذه جزء من حياة البطل ، تعود عليها ، وتعود على وجودها فهو يعلن لنا أنه « الآن و بلا ذرة دهشة أو غرابة (. . .) رأس الجمل تطل (. . .) لا يفعل شيئاً ابداً الا ان يطل ، مجرد يطل » (٩٦) .

العالم هنا يبدو لنا وكأنه قد قطع الوشائج التي تصل بينه و بين العالم الخارجي ، وليس هذا الا دليلاً على الانطواء ، والميل نحو الحياة في الواقع الباطني . فالكاتب منصرف إلى ابراز معالم الخبرة اللاشعورية ، فنحن لا نعلم لماذا هذا الجمل

يلاحقه ؟ وكيف انه يخترق الاماكن و يتخللها بلا صعوبة ؟ هذا يعني أنه جمل وهمي لا حقيقي . ومع هذا يمثل عنصراً هاماً في البناء الاساسي للقصة . لكنه لا يؤدي وظيفة معينة تجاه الدلالة أو المعنى الكلي للقصة ، وهذا يترتب عليه انه ليس سوى اشارات نفسية تساهم في ابراز جانب شخصي في مجال العلاقات النفسية الاجتماعية والشكل الأدبي .

في « حلاوة الروح » : صراع بين الحياة والموت . لا شيء يفصل الوجود عن العدم سوى خيوط رقيقة . فالشخصية تقاوم قوة هائلة تتمثل في موج البحر. و يصف لنا البطل الراوي هذه اللحظة منطلقاً من الواقع الباطني قائلاً : « استدعيت إلى الوجود قوتي الاقوى (. . .) استدعيت القوة الأكبر. الشاطيء اصبح مجرد خط (. . .) (٩٧) هذا ماء غريب من كون آخر . بحر لا اعرفه ابداً (. . .) البحر استحال إلى تمرد كوني .

تمرد موجه اليَّ وحدي .
اني اغطس . .
(. . .) اتنفس ماء (. . .) الماء يملأ جوفي (٩٨)
الوحش البحري يريد أن يحولني ماء » (٩٩) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الصراع تصوره البنية القصصية باسلوب شعري يعتمد على زمن يشبه زمن الحلم الذي يبدو منفصلاً عن العالم الخارجي وعلى نحو يجعل العالم الداخلي تياراً من التدفق يصور لنا مخبآت اللاشعور . وهذا النمط من الاقاصيص يمكن أن ينمي معرفتنا للمجال النفسي للشخصية .

و يبدو لنا هذا الاتجاه بشكل أوضح في « هي » (١٠٠) : حين نعرف من الراوي البطل انه استيقظ مبكراً وقبل يقظته التامة يأتيه صوت يخبره ان لديه موعد « في العتبة » فيمضي إلى هناك دون أن يعلم « الميعاد متى أو مع من ، ولماذا ؟ و يبقى هناك « سجين القهوة واللوكاندة والميدان » ، حيث امضى عشرة أيام ، « إلى حين (. . .) اقبلت عربة (بويك) زرقاء (. . .) حلياتها النيكل مصنوعة من ذهب (١٠١) و يطلب منه قائدها أن يركب . فيسأله : أنا ؟
ـــ ايوه انت

ـ (...) انت مش عندك ميعاد في العتبة . اركب .
ـ (...) على فين ؟
ـ هي عايزاك » .

و بعد أن يرحل معه إلى مكان غامض ، و يتركه « في صحراء واسعة ممتدة » (١٠٢) يكتشف وجود « باب أنيق لقصر » يدخله ، و ينام « على أقرب كرسي » ثم يستيقظ ، و يشاهد « امرأة واحدة عارية » (١٠٣) فيحاول الالتحام بها لكنه يكتشف في هذه اللحظة ان فخذها خشناً مليئاً بالشعر ، وان هذه الانثى مؤخرة رجل فاجر الشذوذ » و يتوقف بنا هذا العالم الغريب على البطل وهو يبحث عن باب المخدع للهرب لكنه يفشل و يعلن لنا قائلاً : « اجري ولا باب .. واتعثر في غثياني ولا باب » (١٠٤) .

الكاتب هنا يحاول التعبير عن شيء غامض ، عن طريق مزج الواقع الخارجي والواقع الباطني ، لهذا نراه يفسح مكاناً كبيراً للنوم واليقظة أو « اليقظة غير التامة » فالأحلام والرموز ذات الدلالة الجنسية يمكن أن تكون مصدراً اساسياً لهذا النمط من الأقاصيص . أما عنصر الزمان فلا يمكن رده إلى زمن معين ولا نستطيع تخيله ، انطلاقاً من سلوك أو ميول الشخصية أو العالم الذي نعيش فيه . فالكاتب قد وضعها في اطار يحطم علاقتها بالواقع الخارجي تماماً . بحيث نستطيع القول ـ حسب عبارة لوكاتش ـ بأن هذا النوع من الاقاصيص يتميز بغيبة المنظور (١٠٥) . لهذا فإننا نرى انه يمكن أن يشكل أهمية خاصة في المجال النفسي الفردي ، لأنه من الجائز أن تكون هذه رموز ذات دلالات تعبر عن مخبآت اللاشعور التي يهتم بها المحللون النفسيون . الا ان هذا لا يمنع ـ من بعض النواحي ـ التفسير الاجتماعي أن يساهم في القاء بعض الضوء في هذا الموضوع باعتبار ان المجال الاجتماعي يساهم إلى حد بعيد في تشكيل الحياة النفسية للفرد . فالشعور بالاغتراب أو الاتجاه نحو الانطواء يعد مظهراً من مظاهر انهيار بعض القيم الثقافية الناتجة عن تغيرات جديدة في البناء الكلي للمجتمع .

قبل أن نحاول اعطاء تفسيرات للظاهرة محل الدراسة ينبغي علينا أن نشير إلى أهم خصائص البنية القصصية عند إدريس في هذه الفترة :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- الزمن يبدو غائباً ــ في أغلب الأحيان ــ عن العالم الخارجي ، وهذا يساعد على تحول العالم الداخلي للشخصية ، إلى نوع من تيار متدفق من الشعور بالعبث أو الاغتراب .
- هذا العالم ليس له منظور تاريخي أو اجتماعي ، يبدو وكأنه معلق بين اللحظة والعدم
- الزمن الغالب على الفعل هو المضارع (مثل الوحش البحري يريد أن يحولني ماء (١٠٦) أو قوله : لا شيء في الظاهر يحدث ، في الداخل تدور عوالم واكوان (١٠٧) .. الخ . وهذا يدل على انعدام حركية الزمن من ناحية وعلى أن تسلسل الأحداث ليس له أهمية من ناحية أخرى . وهذا عكس ما نجده في اقاصيصه السابقة ، حيث تمضي حركية الزمن نحو التطور الذي يساعد على تشكيل العنصر الدرامي للقصة .

ــ ٦ ــ

بعد أن عينا جملة الخصائص الداخلية للبنية القصصية ، لا يبقى لنا سوى عملية التفسير ، أي محاولة القيام بدمج هذه البنى الخاصة في بنى كلية واسعة . في البداية نشير اشارة عابرة إلى أهم العناصر البنائية التي استخلصناها من الآثار القصصية لنجيب محفوظ ، و يوسف إدريس .

الأولى تتميز بعدة خصائص معينة أهمها : العالم الخارجي يظهر للفرد في صورة محتوى مجزء وغير متماسك ، ومن ناحية أخرى الرواي والشخصية والأحداث لا تنتمي إلى زمان أو مكان معين ، وأخيراً تواجه الشخصية ــ في أغلب الأحيان ــ مواقف غير إنسانية تجعلها تشعر بالخوف ، أو المطاردة ، أو الرعب .

اما الآثار القصصية الثانية فأهم خصائصها : الشخصية تواجه في أغلب الأحيان ــ مواقف تجعلها تشعر بالاغتراب ، ومن ناحية أخرى يهيمن الطابع التجريدي على مجموعة العلاقات الداخلية في الأثر ويجعلها خالية من المنظور ، وأخيراً اختفاء معنى القيم ، والميل نحو تصوير مخبآت الشعور .

ان العبث الذي تعيشه اغلب شخصيات محفوظ هو أحد مظاهر الاغتراب الذي

تواجهه شخصيات إدر يس ، هذا الشعور ناجم عن جملة عوامل اجتماعية وتاريخية ونفسية معينة ــ قد تتطلب بنية فنية معينة أو شكل جمالي معين لا نستطيع تفسيره عن طر يق الحياة الشخصية للكاتب . لأن محاولة الحصول على تفسير يعتمد على السيرة الذاتية للمؤلف تعد محاولة غير مجدية ، لان حياة هذا الأخير تعجز وحدها عن اعطائنا شرحاً موضوعياً للتغيرات التي اعترت القيم الجمالية في هذه الفترة ، (كتغير طر يقة السرد القصصي وتغير النسق اللغوي ... الخ) . وتعجز ايضاً عن اعطائنا تفسيراً لظاهرة سيطرة شكل القصة القصيرة على وجدان الكاتب في الفترة محل البحث .

ان التأمل الدقيق للآثار القصصية السابقة يعطينا في اجماله نظرة معينة للعالم .. فما رآه أو ما أحسه الكاتبان على نحو لا شعوري ، سواء الأحساس بالعبث أو الاغتراب الذي وجدناه شائعاً في اغلب آثارهما القصصية لايمكن القول بأنه شعور نفسي أو فردي لأن أبعاده التاريخية والاجتماعية قائمة على نحو لا يمكن اغفاله . فهذا الشعور كان سائداً عند اغلب الفئة المثقفة كما اشرنا سابقاً .

وقد استطاع هذا الشعور الذي هيمن على وجدان الكاتب أن يلعب دوراً جمالياً معيناً ، عن طر يق تشكيل بنية قصصية ذات طبيعة فنية خاصة : فهي تنحاز نحو التجر يد العام من ناحية وتصور شخصيات تعيش حالات غير انسانية من ناحية أخرى . لهذا نجد ان البنى الفنية لها دلالات نفسية اجتماعية واحياناً ميتافيز يقية . والملاحظ ان هذه البنى تعبر عن نظرة معينة للعالم تتفق مع فكر وشعور فئة اجتماعية معينة الا وهي الفئة المثقفة . وهذا يعني في الوقت نفسه ان هناك تشابهاً معيناً بين البنى الفنية و بعض البنى الفكر ية أو الشعور ية عند هذه الفئة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ــ ٧ ــ

محاولـــة لتفســـير الظاهـــرة

اشرنا في الجزء الأول من الدراسة اننا نهدف من وراء هذا البحث ان نلقي بعض الضوء على العوامل التي شكلت الظاهرة الجديدة التي حددناها سابقاً الا

وهي : ظهور شكل جمالي معين يهيمن على ميدان الخلق الأدبي في فترة تاريخية معينة (٦٧ــ ١٩٧٣). وقد رأينا ان هذه الظاهرة الثقافية الجديدة لها بنية خاصة تتطلب منا النظر اليها من ثلاثة ابعاد اساسية تشبه ابعاد المثلث : البناء الاجتماعي من ناحية، والفرد المبدع من ناحية أخرى، والبنية القصصية أخيراً .

وبناء على هذا قمنا بتحليل هذه الابعاد السابقة (١٠٨) وقد وقفنا من هذا كله على حقائق معينة، ونريد الآن ان ننظر في هذه الحقائق، لنكشف عما ورائها . أو بعبارة أخرى نريد على ضوء تحليل الاجابات الواردة على الاستخبار واقوال الكتاب في الاستخبار، وتحليل الأثر القصصي أن نكون فكرة منظمة عن ديناميات هذه الظاهرة الأدبية في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة :

١ــ اشرنا في الجزء الأول من الدراسة إلى طبيعة التغيرات التي اعترت البناء الاجتماعي (١٠٩) في بعض عناصره. وان هذه التغيرات قد ادت إلى احداث نوع من الاختلال في معايير بعض القيم الثقافية، وقد ظهر هذا في حياة الفرد في شكل شعور بعدم الانتماء نتيجة تمزق الروابط التي تصل بين الفرد من ناحية وبنية الواقع الاجتماعي من ناحية أخرى . وهذا يعني ان عملية التكيف الاجتماعي التي كانت قائمة من قبل هي بسبيل التغير. وخلال هذه المرحلة يضطر الفرد أن يخطو خطوات جديدة في سبل مجهولة، إلى أن يتكيف مع بنية الواقع الجديد و يكون عنه فكرة معينة في بنائه الذهني . وفي هذه الحالة نجد الفرد ــ كالجماعة ــ يبحث عن أداة للتكيف مع بنية الواقع الجديد . ومرحلة التكيف الجديد تبدأ عند الفرد بما يشبه الانطواء فيتجه إلى عالمه الداخلي اكثر من اتجاهه إلى العالم الخارجي . ومن مظاهر هذا الاتجاه الانطوائي نمط الكتابة الادبية التي تصور مخبآت الشعور كالسريالية أو العبث ؛ ففي الأقاصيص التي تناولناها سابقاً امثلة واضحة على أن الفرد المبدع لم يكن واعياً بالبناء الكلي للمجتمع . وهذا الاتجاه يتميز ــ باعتباره تياراً فنياً ــ بقطع العلاقة بين الفرد و بنيته الاجتماعية بصورة غير مباشرة .

ان البناء الاجتماعي العام يشكل بالنسبة للفرد الأساس الرئيسي الذي يستند إليه في عملية اتزانه . ومن ثمة فإن أي اختلال يصيب البنية الكلية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للمجتمع ــ في أغلب الأحيان ينتج عنه خلل يصيب اتزان الفرد .وعلى هذا الأساس نستطيع تحقيق النتائج التي توصلنا اليها في دراستنا على جماعة الكتاب ؛ الا وهي كلما اضطربت الروابط التي تربط الفرد المبدع بمجتمعه ادى هذا إلى زيادة توتره النفسي من ناحية والميل للأنطواء والعزلة من ناحية أخرى ، وهذه العوامل لا تجعل الفرد المبدع قادراً على تصوير انطباعه عن العالم على نحو موضوعي أي يراعي ابعاده التاريخية والاجتماعية والنفسية ؛ لذا نراه يجد في الشكل الجمالي ذي الانكماش في التعبير اداة فنية تعبر عن هذا المنظر المتناقض من العالم الذي يمثل فيه (الفرد المبدع) احد عناصره الهامة .

نو الا يفهم من تفسيرنا هذا ان البنية الكلية للمجتمع تتميز في الاصل بالثبات باعتبار انها الاساس الذي يحقق الا تزان النفسي عند الفرد . اننا لا نستطيع ان ننكر ان هذه البنية الاجتماعية لها حظ من الثبات من ناحية وحظ من التغير والحركة الدائمة من ناحية أخرى .

نود ألا يفهم أيضاً .. ان كل انطواء أو ميل للعزلة عند الفرد المبدع يعني تمزق الوشائج التي تربطه ببنيته الاجتماعية . لاننا يمكن أن نجد بعض الكتاب العرب اليوم يتجهون نحو هذا الاتجاه دون أن يكون هناك اختلال واضح في معايير القيم الثقافية ، ولعل هذا يرجع في اساسه إلى نوع من الأزمات الشخصية ، لأن العملية النفسية للفرد هي محصلة للجانب الاجتماعي من ناحية والشخصي من ناحية أخرى .

في الفترة محل الدراسة اعترت بعض عناصر البناء الكلي للمجتمع تغيرات جديدة ذات طابع سريع ادت إلى اختلال سريع في القيم ، جعلت علاقة الفرد تنفك ببنيته الاجتماعية ، فالقيم تعد بمثابة الرابط الذي يصل الفرد باطاره الاجتماعي العام .

ان هذه النتائج التي انتهينا إليها تعتبر دليلاً على أن الكاتب ــ في كثير من الاحيان ــ ليس له حرية مطلقة في عملية الخلق الأدبي عكس ما هو شائع عند الكثير من النقاد والكتاب الذين يرفضون المسلمة القائلة بتأثير الحياة الاجتماعية

على الخلق الأدبي . ولعل فيما انتهينا اليه ايضاً نجد رداً علمياً على المستشرقين الفرنسيين المختصين في دراسة الأدب العربي المعاصر ؛ من شأنه ان يدحض الفكرة الشائعة في كتاباتهم عن هذه الفترة بأن نجيب محفوظ أو غيره من الكتاب قد عالج شكل القصة القصيرة بناء على تفضيل شخصي من الكاتب . فنظرتهم للأثر الأدبي تنهض على فكرة مؤداها انه خلق فردي نادر (١١٠) . بينما النظرة العلمية للظاهرة توضح لنا أن الفكر الفردي خاضع للتأثير من بنية الواقع الاجتماعي وظروفه الموضوعية . لسنا معارضين أو مؤيدين للمستشرقين أو غيرهم انما هدفنا الوحيد هو أن نساهم في بناء نظرة علمية قادرة على اعطاء تفسير لظواهر الخلق الثقافي .

ان هيمنة شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة لم يكن اذن محض اختيار من الكاتب ، أو مجرد مصادفة عابرة ، فان جزءاً كبيراً من العوامل الموضوعية قامت بعملية تشكيل وجدان الفرد المبدع وخلقت لديه نوعاً معيناً من التوتر النفسي ، ونوعاً معيناً من التفكير ايضاً جعله يعبر بوسيلة فنية معينة تتلاءم مع نظرته للعالم . يقول نجيب محفوظ : « كنت اشعر انني منفعل باستمرار ، وليس لدي موضوع محدد . كنت ابدأ من الصفر ، ولا ادري هل كنت انتهي إلى شيء ام لا » . بينما يوسف ادريس يرى انه « كان في حالة تشبه من اصيب بمرض نفسي » .

ان المجال الاجتماعي بمتغيراته تساهم إلى حد بعيد في تشكيل الحياة النفسية للفرد . لقد خلقت الحرب ظروفاً اقتصادية ، وسياسية معينة جعلت الكاتب يشعر انه غريب في عالم غريب . ان التغير السريع لبنية الواقع (كحدوث نمط من الحراك الاجتماعي ، وتدهور ايديولوجية الجماعة التي كانت مسيطرة ، ونقل ثروات المجتمع إلى جماعة جديدة ، وظهور « السوق السوداء » ... الخ (١١١) . جعل الموقف يفقد التوازن ، وكان لا بد ان توجد حالة توازن تحتوي الفرد والجماعة وليس من سبيل إلى ذلك الا عن طريق نوع معين من الخلق الادبي . لكن العلاقة بين سيطرة هذا الشكل الأدبي وطبيعة التغيرات التي اعترت بنية الواقع لم تقم كما هو واضح لنا بشكل مباشر لأن الرابطة بين الكاتب والحياة الاجتماعية تبدو في صورة خفية تتخذ اشكالاً مختلفة باختلاف شتى الظروف البالغة التعقيد ، الا ان دلالتها الدينامية تبقى كما هي لأن فقد التوازن النفسي أو زيادة حدة الانفعال نتيجة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التغيرات التي تطرأ على المجال الاجتماعي أو نتيجة عوامل شخصية أو نتيجة كلا العاملين تخفي الاعماق الكامنة وراء الكاتب . ويمكن أن نكتشف نوعيتها في بعض الأحيان عن طريق الشكل الجمالي الذي يجد فيه الكاتب استجابة معينة أكثر من أي شكل جمالي آخر، ويمكننا في هذا الصدد ان نفترض أن درجة التوتر المصاحبة لكتابة القصة القصيرة تكون أكثر من تلك التي تصاحب الكاتب اذا عالج الشكل الروائي ، وتختلف درجة التوتر عن كلا النوعين في كتابة الشعر .

خلاصة القول ان تأثير الحياة الاجتماعية على الفرد المبدع يمكن أن يتم بصورة مباشرة أو غير مباشرة . والقول بتأثير الحياة الاجتماعية على الكاتب لا يعني كما يعتقد اصحاب دعوة النقد الشكلي (١١٢) اننا ننطلق من مجموعة أفكار مسبقة لأننا في الواقع قد اعتمدنا في دراستنا منذ البداية على مشاهدة الواقع الاجتماعي والثقافي بوجه عام ، ثم قمنا فيما بعد بتكوين فكرة عامة عن الظاهرة محل البحث ، ثم حاولنا تكوين فرض عامل ، ومسلمة عامة ، وأخيراً حاولنا اختبار الفرض عن طريق التجربة ، وهذا يعني أننا نسلك سبيل المنهج العلمي الذي ينأى بنا عن الافكار المسبقة . والقول بتأثير الحياة الاجتماعية على الفرد المبدع لا يعني ايضاً أننا ننكر الجانب الفردي في عملية الخلق الأدبي ، أو نقلل من قيمة الأثر الأدبي ، أو نقضي على وحدة تماسكه الداخلي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد نظرنا إلى ظاهرة هيمنة شكل القصة القصيرة من الداخل : في اعماق الكاتب ، وفي بنية الوسط الاجتماعي ، وفي الأثر الأدبي . وهذا يبين لنا أهمية المسلمة العامة التي وضعناها سابقاً والتي مؤداها ان ظاهرة سيطرة شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة لا بد ان تحدث في وسط اجتماعي يعني له بنية معينة ، وتظهر أهمية هذا في أن الوسط يعد المحدد الخارجي للظاهرة فيؤثر على شكلها وعلى اتجاهها ايضاً .

— ٨ —

دلالـــة الظاهـــرة

ولكن لماذا كان شكل القصة القصيرة هو « النمط المثالي » للتعبير عن نظرة الكاتب للعالم في هذه الفترة ؟ هناك عدة جوانب موضوعية متداخلة وغير منفصلة

ادت إلى خلق علاقة مثالية بين طبيعة الانفعال عند الكاتب من ناحية وطبيعة الخصائص الفنية لهذا الشكل الجمالي من ناحية أخرى . فان شعور الكاتب بأن العالم الذي يمثل أحد عناصره يعتريه تغير يمضي في سبيل مجهول جعله ينفصل عنه لحظة ليتأمله و يتأمل عالمه الخاص على ضوء هذا التغير. لقد كان الشعور الحاد بالاغتراب عاملاً جوهرياً في خلق نوع من التوتر البالغ نسبياً . وهذا النوع من التوتر وجد مع الشكل الجمالي القصير تآزراً خاصاً . ومما ساعد على تحقيق هذا التوافق النفسي والجمالي جملة الخصائص الفنية التي يتميز بها هذا الشكل الأدبي . الذي يعتمد على تصوير موقف معين من زاوية معينة بطريقة تميل للانكماش ، وتعتمد على الجمل الوصفية الدقيقة التي يقع اغلبها في الزمن المضارع لتصور لنا الواقع الداخلي والخارجي بطريقة تهمل عنصر الزمن وتسلسل الحوادث . والكاتب يصور لنا هذا الموقف بلغة الشاعر المرهف ، ليحاول التعبير عن انطباع معين عن عالم غامض احياناً .

ويمكن ان نستشف من وراء هذه الخصائص الجمالية نفساً تعاني من الشعور بالتأزم والتمزق نتيجة لما يحدث في العالم من مواقف غير انسانية .

ان هذا الشكل الجمالي يستطيع أن يصيغ لنا اللحظات الأكثر دلالة في حياة الفرد النفسية والاجتماعية ، لتعبر لنا في النهاية بوعي و بغير وعي عن انطباع هذا الأخير عن العالم .

ويمكن أن نستخلص من وراء هذه الظاهرة الثقافية عدة دلالات : هناك أزمة الفرد المثقف والجماعة التي ينتمي اليها ؛ فرؤية العالم التي استنبطناها من بنية الأثر القصصي (تدهور الوضع الانساني) هي النظرة التي كانت شائعة عند اغلب الفئة المثقفة التي تنتمي إلى جماعة البرجوازية الصغيرة . فالكتاب الذين اجابوا على الاستخبار لهم مهن معينة (مثل محفوظ) موظف ، ادريس طبيب ، الشرقاوي صحفي .. الخ (١١٣) ، تجعلهم يرتبطون بوضعية هذه الجماعة . فالفئة المثقفة كانت ــ وما زالت ــ تمثل فئة مأزومة داخل جماعة مأزومة ، فالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي نجمت عن ظروف الحرب ، قد وضعت هذه الجماعة في موقف متأزم . لإنها قد فقدت سلطتها السياسية والاجتماعية ، فتدهورت ايديولوجيتها منذ

هذه الفترة حتى يومنا . وظهرت ايديولوجية جماعة أخرى جديدة ليس لها نفس النظرة السابقة للعالم .

أما الدلالة الثانية فتتمثل في ظهور تغيرات ذات طابع سريع في بعض عناصر البناء الكلي للمجتمع ادت إلى تغير في مجمل القيم الثقافية . فقد عرف المجتمع في هذه الفترة تغيرات هامة لم يشهد مثلها طوال تاريخه الحديث سواء على المستوى الاقتصادي أو السياسي أو الثقافي . وقد ظهر هذا بوضوح في شكل الحياة الأجتماعية في مصر في عملية التحلل التدريجي لبعض القيم و بزوغ قيم ثقافية أخرى .

ولكي نعمم نتاج دراسة هذه الظاهرة الثقافية الجديدة ينبغي علينا القيام بدراسة جميع الظواهر الأدبية المماثلة في تار يخ الثقافة العر بية الحديثة . ونحن نعني هنا ظاهرة هيمنة هذا الشكل الجمالي في ميدان الخلق الأدبي في الفترة بين ١٩٢٠ و١٩٣٠ حيث كانت القصة القصيرة تقوم بوظيفة الأدب القصصي بوجه عام .

هل كان المجتمع يواجه في هذه الفترة تغيرات في بنيته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، على النحو الذي رأيناه سابقاً ؟

وهل كان الفرد المثقف وجماعته الاجتماعية (البرجوازية الصغيرة) يواجهان أزمة تشبه هذه الأزمة التي اشرنا اليها في الدراسة سابقاً ؟

اذا كانت هذه الظروف متشابهة يجوز لنا في هذه الحالة أن نعمم جملة النتائج التي توصلنا اليها عن طر يق ايجاد فكرة منظمة عن ديناميات ظاهرة هيمنة شكل القصة القصيرة في تار يخ الثقافة العر بية المعاصرة .

• • • • •

1) G. Bouthoul, "La guerre", Ed. Puf, Coll, "Que Sais-je" Paris, 1973, p. 5.

(٢) د. عزالدين اسماعيل «اسس النقد الجمالي» القاهرة، ١٩٧٣، ص ٧٤ .

(٣) د. شكري عياد «النقد التفسيري» مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٧٠ ص ٤ .

(٤) ومما يبرهن لنا على ذلك ظهور اعمال متعددة في الأوساط الجامعية وغيرها نذكر منها على سبيل المثال مؤلف، د. عبدالحميد ابراهيم «القصة وصورة المجتمع المصري الحديث»، القاهرة ١٩٧٣، ودراسة فتحي ابوالعينين «الفلاح في الرواية المصرية» (رسالة ماجستير غير مطبوعة، كلية الآداب ــ جامعة عين شمس ١٩٧٥)، وايضاً مؤلف السيد ياسين «التحليل الاجتماعي للأدب» نشر في القاهرة، ١٩٧٠.

(٥) P. Brunel, La Critique littéruire, P.U.F. Paris 77, p. 85.

(٦) انظر البحث الذي قدمه غالي شكري في مؤتمر الكتاب العرب ببغداد ١٩٦٩ ونشر في كتابه «ثقافتنا بين نعم ولا»، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٢ ص ٥٢ ــ ٧٧.

(٧) محمد جبريل، القاهرة، ١٩٧٢.

(٨) نفس المرجع السابق، ص ٥.

(٩) L. Goldmann, Recherches dialectiques, Paris, Gallimard, 1959.

(١٠) L. Goldmann, Pour ume Socilogie du roman, Paris, Gallimard, 1964.

(١١) انظر في هذا الموضوع دراسة : Jon Pas-cad, Le structuralisme génétique et lucien Goldmann, In le strucluralisme génétique, Denoèl, Paris 1977,

(١٢) يوضح هذا المفهوم :
P. Ricoeur, Le couflit des interprétations, Seuil, Paris 1969, p. p. 64-80.

(١٣) Le naturalisme ouvrage colle., union Paris 1978, p. 368.

(١٤) د. شكري عياد، الأدب في عالم متغير، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٤٨.

(١٥) غالي شكري، اللامنتمي في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٨٧.

(١٦) انظر ايضاً المحاولة التي قام بها فرانسوباسيلي، الدراسة «ادب ما بين الحربين» في مجلة الآداب، بيروت، العدد الثاني ١٩٧٤ ص ٣ ــ ٥. حاول الباحث أن يشكل عدة فروض لتفسير ظاهرة الحزن والغضب في الأدب المصري، فأخفق في صياغة هذه الفروض بسبب سوقيتها من ناحية وغيبة الشروط العلمية اللازمة لهذا الغرض من ناحية أخرى مثل ان يكون هذا الفرض وجده هو الذي يستطيع تفسير الظاهرة .. الخ. القارىء الذي يريد مزيد من التفاصيل في هذا الموضوع يرجع إلى J. Fourastiè, Les conditions de L'esprit scientifique, Gallimard, Paris, 1968, pp. 136-140.

(١٧) يمكن الرجوع لهذا الموضوع بشيء من التفصيل في مؤلفنا :
Litteratur et Société en Egypte, maisonneuve, Paris 1979, pp. 81-84.

(١٨) نفس المرجع السابق ص ٨٣.

(١٩) مجموعة تحمل نفس العنوان، بيروت، ١٩٦٩.

(٢٠) نفس المؤلف ص ٣.

(٢١) نفس المؤلف ص ٤.

(٢٢) نفس المؤلف ص ٧.

(٢٣) نفس الصفحة.

(٢٤) نفس المؤلف ص ١٠.

(٢٥) نفس المؤلف ص ١٤.

(٢٦) نفس المؤلف ص ١٥.

(٢٧) نفس المؤلف ص ١٦ .
(٢٨) مجموعة « الجريمة »، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٦٢ .
(٢٩) نشرت ضمن مجموعة « تحت المظلة » القاهرة، ١٩٦٩ .
(٣٠) نفس المؤلف السابق ص ٢٤ .
(٣١) نفس المؤلف ص ٢٦ .
(٣٢) نفس المؤلف ص ٣١ .
(٣٣) نشرت ضمن مجموعة تحت المظلة .
(٣٤) نفس المؤلف ص ٣٥ .
(٣٥) نفس المؤلف ص ٤٥ .
(٣٦) نفس المؤلف ص ٤٦ .
(٣٧) نفس المؤلف ص ٣٥ .
(٣٨) نفس المؤلف ص ٣٩ .

(٣٩) نشرت ضمن مجموعة بنفس العنوان، القاهرة، ١٦٣ .
(٤٠) نشرت ضمن مجموعة « همس الجنون »، القاهرة، ١٩٣٨ .
(٤١) ضمن مجموعة « شهر العسل »، القاهرة، ١٩٧١ .
(٤٢) نفس المؤلف السابق ص ١٣٣ .
(٤٣) نفس المؤلف ص ١٣٤ .
(٤٤) سبق ذكرها .
(٤٥) نفس المؤلف السابق ص ٩ .
(٤٦) نفس المؤلف ص ١٠ .
(٤٧) نفس المؤلف ص ١٩ .
(٤٨) نفس المؤلف ص ٢٥ .
(٤٩) نفس المؤلف ص ٢٩ .
(٥٠) نفس المؤلف ص ٣٩ .
(٥١) ضمن مجموعة بنفس العنوان نشرت في القاهرة، ١٩٦٩ .
(٥٢) نفس المؤلف السابق ص ١٤٨ .
(٥٣) نفس المؤلف ص ١٦٥ .
(٥٤) نفس المؤلف ص ١٦١ .
(٥٥) نفس المؤلف ص ١٦٦ .
(٥٦) نفس المؤلف ص ١٦٧ .
(٥٧) ضمن مجموعة « الجريمة » السابق الاشارة اليها .
(٥٨) نفس المؤلف ص ٩٢ .
(٥٩) نفس المؤلف ص ٩٤ .
(٦٠) نفس المؤلف ص ٩٤ .
(٦١) نفس المؤلف ص ٩٨ .
(٦٢) نفس المؤلف ص ٩٩ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٦٣) نفس المؤلف ص ٩٦.
(٦٤) نفس المؤلف ص ٩٣.
(٦٥) نفس المؤلف ص ٩٩.
(٦٦) نفس المؤلف ص ٨٨.
(٦٧) نفس المؤلف ص ٩٠.
(٦٨) نشرت ضمن مجموعة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» القاهرة، ١٩٧١.
(٦٩) نفس المؤلف السابق ص ٢٠٨.
(٧٠) نفس المؤلف ص ٢١٠.
(٧١) نفس المؤلف ص ٢٠٨.
(٧٢) مجموعة بنفس العنوان، نشرت في القاهرة، ١٩٦٩.
(٧٣) نفس المؤلف السابق ص ١٥.
(٧٤) نفس المؤلف ص ١٦.
(٧٥) نفس المؤلف ص ٣٥.
(٧٦) نفس المؤلف ص ١٤.
(٧٧) نفس المؤلف ص ٣٢.
(٧٨) نفس الصفحة السابقة.
(٧٩) نفس المؤلف ص ١٦.
(٨٠) نفس المؤلف ص ١٤.
(٨١) نفس المؤلف ص ٣٥.
(٨٢) نفس المؤلف ص ١١.
(٨٣) نفس المؤلف ص ٢١.
(٨٤) نشرت ضمن مجموعة «النداهة» السابق الاشارة اليها.
(٨٥) نفس المؤلف السابق ص ١٠٤.
(٨٦) نفس المؤلف ص ١٠٣.
(٨٧) نفس المؤلف ص ١٢٢.
(٨٨) نفس المؤلف ص ١١٦.
(٨٩) نفس المؤلف ص ١٢٢.
(٩٠) نفس المؤلف ص ١٢٣.
(٩١) نفس المؤلف ص ١٢٤.
(٩٢) نشرت ضمن مجموعة «بيت من لحم»، القاهرة، ١٩٧١.
(٩٣) نفس المؤلف السابق ص ٧٢.
(٩٤) كتبت في عام ١٩٦٩، ونشرت ضمن المجموعة السابق ذكرها.
(٩٥) نفس المؤلف السابق ص ٩٤.
(٩٦) نفس المؤلف ص ٩٦.
(٩٧) نفس المؤلف ص ٩٧.
(٩٨) كتبت ١٩٧٠، ونشرت ضمن المجموعة السابق ذكرها.
(٩٩) نفس المؤلف السابق ص ٨٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٠٠) نفس المؤلف ص ٨٤ .
(١٠١) نفس المؤلف ص ٩٦ .
(١٠٢) نفس المؤلف ص ٨٧ .
(١٠٣) كتبت في ١٩١٩، ونشرت ضمن المجموعة السابق ذكرها .
(١٠٤) نفس المؤلف السابق ص ١٣٤ .
(١٠٥) نفس المؤلف ص ١٣٦ .
(١٠٦) نفس المؤلف ص ١٣٨ .
(١٠٧) نفس المؤلف ص ١٣٩ .
(١٠٨) G. Lukas, La signification présente du réalisme critique, tra. par M. Gondillac, Ed.- Gallimard, Paris 1960, p. 104.
(١٠٩) النص من قصة « حلاوة الروح » ص ٨٧، و« العصفور والسلك » ص ٧٢ .
(١١٠) لم نسهب، عن قصد بخصوص مظاهر التغير التي اعترت الاطار الاجتماعي العام حتى لا نخرج عن الهدف الرئيسي للدراسة. القارىء الذي يريد مزيد من التفاصيل يرجع إلى مؤلفنا السابق ذكره ص ٣٣ــ٥٨ .
(١١١) يمكن الرجوع لنفس المؤلف السابق (Littérature et Société en Egypte) حيث اوضحنا بعض الشيء مفهوم المستشرقين للأدب العربي ص ٧ــ ١٠ .
(١١٢) انظر: T. Todorov, Théorie la litterature, ed - du Seuil, Paris 1965.
(١١٣) د. سمير حجازي « الاشكال المنهجية لدراسة الأدب العربي المعاصر »، ص ٢٠ ، بيروت ١٩٨١ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اطلالات من نافذة الندم على عينيك

شعر: أحمد زرزور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ١ —

• كيف تركتك يانصف العالم ترتحلين وراء مزارع عمري نيساناً مغتر باً خَلَفَ في العينين الموغلتين بأحراش الأسف فقاقيعاً من ندمٍ تمتزجُ بقهقهة صَفير الليل ؛

.. فينزعج القنديلُ المقرورُ الضوءِ، يعاتبني : كيف أَنَمْتَ عيونَ القلب فلم يُبْصرِ سَفَرك ؛؟

كيف خدعْتَ الصدرَ فلم يتنشقْ رائحةَ الخطواتِ على درب التغر يب ، ولم يتعرفْ في صمت الاغماء على حَيَوات غُصون التلو يح ...، ...،

... فأي بلاد تُخصب بعدك ؟
أي صباحٍ أخضرَ سوف يطلّ على جدبي ..؟
.. أحملُ وحدي ندمينا ، وأظلُ على ناصية الأشواق المختصمة زهرةَ حزنٍ تنتظر نسيمك !

ـ ٢ ـ

• كانت موسيقى عينيك رضابا يُسكر في الحانات ضلوعي ، فأظل أنقّب فوق رصيف حروفي عن كلماتٍ أزرع فيها أحلامي ، أفردها فوق رموشي في زمن الزّخات مظلةَ إيناسٍ تحويني ضمّا ونبوءةَ بشرى تنتصر على لفحات الثلج :.، ..
ـ فكيف سَمْحَتُ لِلَيْلي أن يتمدَّد فوق دموعي طُولاً لا تفطمه جراحي ؟
... كنت جواري عصفوراً يحذقُ لغةَ الشجرِ ، يشقشقُ للأيام الحُبْلى بشموسٍ فاتنةٍ ونهاراتٍ حُلْوة ...
لايعرفني الشجرُ اليومَ ،
ولا تفقه أيامي لغتي ..،
... فخذي شمسك معك ...،
ولُمّي أنغامَ طيورك (لاأتبينّها) ،
فسماؤك مضطربةٌ فوق قرابين استغفاري !

ـ ٣ ـ

• عيناك الغائبتان ـ بعيداً ـ تهتزان نَدىً مُراً يتساقط فوق خريطة وجعي ، يزداد شتائي صُفرةَ ندمٍ تهفو لربيعٍ يصفح عنها ، فيعيدَ لسُحنتها نضرةَ من وَلّى خلف مدائن « ليت » وتحت بحار « لعل » !
... هرعت إلى جذعٍ مجتث الساق ، لمحتُ على أسفله رسماً طفلياً لعيونٍ داعبها المطرُ فأبْكى لِثْغَتَها ،...
خفتُ عليك من المطرِ الهامي فوق شوارعك المغسولة بالعُجْمة .. ، ناديتك تحت شحوب مسائي :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ بُوحي نَدَمَكِ ،
وتعالي ألقاك على الدرب ،
ستفرح أشعاري ،
نجتاز هزيم الموت الندفيّ ،
تعالي .. ندمي يدعوكِ ، فقمرُ العشق حزينٌ ..
في غيبة صيف الحب !

■ □ ■



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحث عن ظل

قصة قصيرة للكاتب الفلبيني

مانويل أرجويلا

ترجمة

طه الحواس

الشمس فوق الرؤوس حرارتها تلفح الوجوه. شد حافة قبعته حول أذنيه. جذبها من الخلف حتى لامست كتفيه. قبع داخل عربته يحتمي بسقفها. نظر أمامه. الطريق يتلوى تحت أشعة الشمس الحارقة ينحني يمينا و يسارا ويختفي خلف أحد التلال. المكان شبه مهجور. تكاد تنعدم فيه مظاهر الحياة. على الجانب الايسر للطريق يمتد مجرى نهر جاف تنبت على جانبيه بعض نباتات امتصت الحرارة مافيها من عصارة. تتناثر الصخور هنا وهناك في قاع المجرى. وعند الأفق ترتفع بعض التلال القديمة تعانق السماء. على يمين الطريق تمتد الصحراء الى ما لا نهاية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السكون يشمل المكان لايقطعه غير وقع اقدام الثور المتباطئة او سقوط حصوات الى قاع المجرى يحركها هروب ثعبان من حرارة الشمس يبحث عن ملجأ . وطوح الحبل الذي بيده ضرب به ظهر الثور اسرع الثور الخطا ثم توقف . رفع رأسه انى أعلى . تناثر لعابه على جانبي فمه . سال في خيوط رفيعة تلمع في أشعة الشمس . ثم تتبخر في الجو الحار . ومن مكانه في العربة خلف الثور أبصر الرجل امرأة خرجت من خلف التل ثم وقفت على رأس الطريق .

كانت جميلة جذابة ومما اثار دهشة الرجل انها تحت هذه الشمس المحرقة كانت تبدو في غاية الحيوية والبهجة يغطي رأسها منديل فاتح اللون مريح للعين . وترتدي بلوزة حمراء تزينها مربعات صغيرة بيضاء اما الجيبة فكانت بيضاء اللون تزينها مربعات صغيرة حمراء . تمسك بين يديها جرة من الفخار . وسأل الرجل نفسه في دهشة .

ـ كيف تتحمل قدمها الحافيتين حرارة الارض الملتهبة ؟

وقفت في ثبات تنظر الى العربة والثور والرجل الجالس في العربة بفضول واضح . وفجأة ادارت ظهرها وسارت في مجرى النهر وبعد فترة قصيرة اختفت عن عين الرجل .

وعندما اقترب الرجل من المكان الذي كانت تقف فيه الفتاة اوقف العربة . حمل الثور وسحبه من مقوده . أبصر ممرا ضيقا محفورا في جسر المجرى . خلع قبعته ووقف في شرود يجفف وجهه ورقبته ثم مسح بيده على عنق الثور ربت على ظهره ثم اطلقه امامه على طريق المجرى . مرت دقائق طويلة لم ير أي أثر للفتاة احرقت حرارة الصخور قدميه . التوى به الطريق وبين التلال رأى شجرة المانجو . شجرة ذات أغصان عالية ضخمة تميل فتظلل مساحة كبيرة من بئر للمياه يقع في حضن التل . كانت هناك رآها تملأ جرتها من البئر . نزعت غطاء رأسها . لمحته وهو يقف قريبا منها . جلست القرفصاء امام الجرة . المياه تملأها للحافة . تفيض تنساب على جسمها . امالتها قليلا لتفرغ منها بعض الماء . قبضت باحدى يديها على حافة الجرة بينما وضعت اليد الاخرى أسفلها . اسندت احدى ركبتيها الى الارض . نصبت الاخرى ووضعت الجرة فوقها . مسحت بيدها خيوط المياه التي سالت على جوانب الجرة . وفي حركة رشيقة اخذت الجرة مكانها فوق رأسها . تثنى جسمها قليلا وهي تقف ممتشقة فمالت

الجرة قليلا وتساقطت بعض قطرات المياه بللت رداءها الخفيف فوق الصدر. التصق الرداء بجسمها حدد معالم نهدين منتصبين في اباء. امسكت حافة الجرة باحدى يديها بينما انشغلت اليد الاخرى بجذب الثوب عن الصدر المبتل.

كان الرجل يقف بجوار الثور يحملق فيها في صمت. وعندما مرت به لم ترفع اليه عينا. وتتبعتها عيناه حتى توارت خلف التل. كان الثور يرعى بعض حشائش كانت تنمو في مجرى النهر. سحبه في اتجاه البئر. ربطه في ساق شجرة المانجو. تناول الدلو. خطا إلى حافة البئر. قال يخاطب صورته المهتزة على صفحة مياه البئر

ـ بطن ذراعها كان يبدو شديد البياض في ضوء الشمس. وأدلى الدلو مواصلا حديثه مع نفسه

ـ لها شعر غزير فاحم السواد

وهبط الدلو الى القاع. اصطدم بسطح المياه. ملأته دفقة واحدة. خلع قبعته والقى بها على الحشائش اسفل الشجرة. جذب الحبل بكلتا يديه. أخذ الدلو طريقه الى أعلى. أحس الرجل ثقل الدلو بضغط الحبل على اصابع يديه الجافة القوية. فقال متسائلا.

ـ كم يكون هذا مؤذيا ليديها ؟ كيف تحملت أصابعها ضغط هذا الحبل. ؟

وصعد الدلو الى حافة البئر. اجلسه بكلتا يديه على صخرة مستوية ثم سحب الثور اليه. انخفضت رأس الثور الى الدلو. أخذت تختفي فيه مع انخفاض المياه داخله. وامتلأ الدلو ثلاث مرات. ترجرجت المياه داخل جسم الثور وهو يعيده الى ظل الشجرة. حك الثور قرنيه في ساق الشجرة في تراخ وكسل. مالت الشمس للزوال وسقطت أشعتها على مؤخرة الثور. جذبه الرجل بعيدا إلى الظل. ثم جلس ساندا ظهره الى ساق الشجرة. تناول قبعته واخذ يروح بها على وجهه. أحس حرارة الهواء وضع القبعة على رأسه. اسرع يخطو في مجرى النهر. حرارة الارض تلهب قدميه. وصل إلى الطريق الرئيسي حيث ترك عربته. مد يده واخذ حزمة من الحشائش الجافة. ربط منها حول قدميه يحميها من لهيب الحصى. وعاد الى ظل الشجرة جذب الثور مرة ثانية الى الظل. وضع الحشائش امامه معلقا.

ـ ثور غبي يريد أن يحرق نفسه في الشمس.

مس بيده على مؤخرته ـ طوح الثور ذيله. وملأ فمه بالحشائش. حمل الهواء الى انفه رائحة الحشائش التي كانت تقصف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتطحن داخل فم الثور. كانت فضلات الطعام تتساقط من بين شفتي الثور مختلطة بلعابه يحملها الهواء في خيوط بيضاء تنعكس عليها اشعة الشمس. ثم لا تلبث ان تتبخر في الهواء الحار. شعر الرجل بالجوع. تذكر غداءه. تناول الدلو وملأه من البئر. وضعه على صخرة مستوية بجوار ظل الشجرة. جلس في الظل وهو يسحب ربطة غدائه. حل عقدة المنديل طرح اطرافه على الارض. نظر الى محتويات المنديل. وعاء صغير به ارز مطبوخ. بيضتان مسلوقتان. علبة صغيرة من الصفيح بها قليل من الملح والفلفل المجروش. بصلتان ثم رغيفان من الخبز... قال:

ـــ بسم الله.

وبدأ يتناول طعامه. ومن لحظة الى اخرى كان يرفع الدلو بين يديه الى فمه ليشرب. وعلى بعد لمحت عيناه الفتاة ـــ عائدة الى البئر. أحنى رأسه ينظر الى طعامه. حاول تجاهلها. وجد صعوبة في مواصلة تناول الطعام. كانت يده تمتد الى فمه بأي شيء بينما عيناه ترقبان الفتاة من خلف حاجبيه.

ـــ انها جميلة. جسم ملفوف. ساقان غضتان تتحركان في خفة ورشاقة. ضامرة الخصر. كتفاها متقاربان ممتلئان يكسبان عنقها المشوق ورأسها الصغير اعتدادا وثقة بالنفس.

اقتربت. اصبحت على بعد خطوات منه. ملأه الاضطراب. بلل العرق جسمه. أخذت يداه تتحركان الى فمه بسرعة. سعل عدة مرات. حاول عدم النظر اليها. وصلت الى البئر. وضعت جرتها على الحافة. تناولت حبل الدلو. تمالك نفسه بصعوبة. نظر الى وجهها. لم ير غير عينيها. كانتا سوداوين تنظران اليه في جرأة لا أثر للخجل او الاحراج. رأى فيها شيئا من الألفة. نسى اضطرابه وخوفه وقال مبتسما

ـــ تفضلي نأكل معا.

انفرجت شفتاها عن ابتسامة خفيفة. تراقصت غمازة لها تحت خدها الايمن وهي تقول.

ـــ بارك الله فيك

ولكنه واصل حديثه

ـــ لعل ما اتناول من طعام لايليق بمقامك.

ولكنها اجابت في لهفة

ـــ لا لا كيف تقول مثل هذا الكلام؟ ليس هذا ما اقصد ولكني قد تناولت غدائي من وقت قريب. وهذا سبب وجودي هنا لاخذ مزيدا من المياه. ومع ذلك فانا ارى امامك بيضا مسلوقا وبصلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وارزا وخبرا بينما نحن لم نتناول غير الخبز والملح .

فقال في اندهاش مستنكرا

ـ خبز وملح فقط لاشك انك تمزحين

ولكنها قالت في حماس ولهجة جادة ..

ـ لا انا لا امزح في مثل هذ الامور . ثم ماعيب الملح ؟ انك لا تكاد ترى طعاما يخلو منه .. اليس كذلك ؟

وضحك الاثنان التقت عيونها وتكلما في الفة . كان يتناول الارز بين اصابعه يضغط عليه يكوره في راحة يده . وقبل أن يرفعه إلى فمه كان يختلس النظرات إليها في صمت . وبادلته النظرات والابتسامات . وفي حركة لا ارادية جذبت حبل الدلو بيدها فمال عن موضعه . انسكبت منه المياه . فانتفض واقفا على قدميه . نظر الى غدائه الذي اغرقته المياه . الارز والكعكة لم يصل اليها البلل . ارتبكت الفتاة اعتراها الخجل . اما هو فقد استغرق في نوبة ضحك عالية ثم قال لها .

ـ لاتهتمي لم يحدث شيء . لم تعد بي حاجة الى مزيد من الطعام . لقد امتلأت معدتي ولم يعد فيها متسع لمزيد من الطعام .

ولكنها قالت اسفة .

ـ سامحني لقد اخطأت انا فتاة خرقاء .

فقال في لهفة

ـ لا انها ليست غلطتك . انت لست خرقاء . إنها غلطتي انا . لقد وضعت الدلو في مكان غير مناسب ولكنها قالت .

ـ سأملأه لك ثانية

وتناولت الحبل لتلقي بالدلو الى البئر واقترب منها قائلا

ـ دعيني انا املأه انت لا تقدرين

فقالت في اصرار

ـ يجب ان تدعني املأه انا .

ومد احدى يديه الى الدلو يأخذه منها . وباليد الاخرى تناول الحبل . التقت يده بيدها وهو يجذب الدلو منها . ارتخت عضلات ذراعيها . لم تقو على مغالبته . استسلمت . تركت له الدلو وانسحبت خطوة الى الخلف . بدا عليها الخجل وهي تتحسس اماكن لمسته ليدها . كان ظهره لها وهو يدلي الدلو الى البئر . كان طويلا عريض المنكبين . ساقاه قويتان عضلاتها بارزة . انتفخت جميع عضلات جسمه وهو يرفع الدلو المملوء الى اعلى .

تهدل شعر رأسه فوق جبهته يخفي حاجبيه . قالت له بعد ان رفع الدلو

ـ دعني ارفعه الى فمك لكي تشرب .

نظر اليها من فوق كتفه مبتسما . سكب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماء الدلو في جرتها ثم ادلى الدلو مرة ثانية الى البئر وانزعجت الفتاة وقالت : في لهفة ..

ـ لا لا يجب ان تفعل ذلك . لايمكن ان اترك غريبا يملأ لي جرتي .

اقتربت منه . امسكت بذراعه التفت اليها وسألها مبتسما

ـ ولماذا ؟

لاحظ رضاب فمها يبلل شفتيها . اجتاحته رغبة في ان يمد اصابع يده يمسح الرضاب .

ولكنه استمر في ادلاء الدلو الى البئر بينما وقفت بجانبه مأخوذة تنظر اليه في اعجاب . التفت اليها وقال :

ـ الافضل لك ان تقفي بجوار الشجرة

ـ وسألته مستفسرة

ـ وماذا اصنع هناك ؟

كأنها لا تدرك انه يريد ان يبعدها عن حرارة الشمس .. فقال :

ـ ان الشمس ستشوي جلدك هنا .

ولكنها استمرت واقفة بجانبه تطوي الحبل الذي ينساب من بين يديه وهو يسحب الدلو من البئر. وامتلأت جرتها الى الحافة . رفعها اليها بين ذراعيه في رفق . تناولتها بين يديها وأمالتها اليه قائلة .

ـ اشرب

احنى رأسه الى الجرة . ملأ فمه . تمضمض ثم بصق الماء بعيدا . أعاد فمه الى الجرة اخذ الماء يتدفق الى جوفه كان يعب الماء محدثا صوتا غريبا مضحكا .

يصدر من حلقه مع دفقات الماء الى جوفه .

وبعد ان ارتوى أشار الى حلقه مبتسما وقال في شيء من الخجل .

ـ لا اعرف لماذا يحدث هذا الصوت ؟

فقالت ضاحكة .

ـ إن أبي يصدر مثل هذا الصوت وهو يشرب . وكثيرا ماتضحك منه والدتي

خلعت غطاء رأسها . كورته بين يديها . ووضعتها فوق رأسها . كانت الشمس قد مالت وتركت مكانها فوق الرؤوس . لم يعد هناك ظل تحت الشجرة . الثور يتناول

بين شفتيه بعض الحشائش المتناثرة هنا وهناك . رفعت الفتاة الجرة بين يديها . أسرع اليها الرجل . حمل معها الجرة واخذت الجرة مكانها فوق رأس الفتاة . أسبلت الفتاة عينيها خجلا من نظراته النافذة . اتجه الرجل الى الثور. فك وثاقه . لاحظ ان جسر النهر بدأ يلقي بظله على قاع المجرى . سحب الثور يبحث له عن مكان في الظل . وقبل ان يبتعد سألته الفتاة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ لماذا لا تأتي الى منزلنا ؟ أنت والثور؟ هناك الظل. ويمكن ان تنام بعض الوقت . ليس منزلنا على قد المقام . ولكن

والتفت اليه تسمع اجابته . فقال في تردد .

ـ اخشى ان اثقل عليك

ـ لا لا تخشى شيئا . فقد حدثت والدتي عنك كثيرا .. وأدارت وجهها الى الطريق بعد ان ادركت انها تكلمت كثيرا . واطلق الرجل الثور خلفها . جمع أشياءه وماتبقى من غدائه لفها في منديله في لهفة . وخطا خلف الثور. أحنى الثور رأسه يلتقط الحشائش . مقوده ينسحب بجانبه على الارض يثير الغبار. التقط الرجل المقود وطوح طرفه صاربا به على مؤخرة الثور. أسرع في خطوه . وتتابع الثلاثة على الطريق . وقفت الفتاة عند العربة تنتظر اقتراب الرجل . وقالت وهي تشير الى منزل منعزل عن مرمى البصر.

ـ منزلنا يقع خلف هذه القمة .

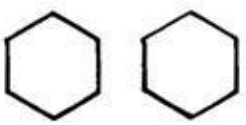
واشارت الى احد التلال تنمو على قمته بعض الاشجار. ثم أضافت قبل ان تستأنف السير

ـ ليس لنا جيران في هذا المكان

لم يتفوه بكلمة سار خلف الثور يختلس النظرات اليها . كانت تسير في اعتداد يداها تتمرجحان على جانبيها . الجرة فوق رأسها منصوبة تشق الهواء في ثبات .

ضرب الثور بالمقود . وخطا معتدل القامة . ملأ صدره بالهواء الحار. أحس بالقوة . شعر أنه يستطيع ان يسير خلفها الى منزلها الى نهاية العالم إنها الزوجة التي ظل طويلا يبحث عنها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



حول نظرية الكوارث



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقلم الدكتور صباح غالي

تعريـــف :

نظرية الكوارث ، لغة رياضية جديدة لاستجواب الطبيعة وتفهم ميكانيكية الظواهر التي بقيت مغلقة امام نظرية التفاضل والتكامل كانقسام الخلية ونمو الجنين والتغيرات السايكولوجية والاجتماعية والاقتصادية المفاجئة .

مقدمـــة :

ان الكون الذي نعيش فيه يحوي على عدد كبير جداً من الصور والاشكال والظواهر والاحداث الطبيعية ، مثل اشكال قطرات الماء والصحارى والجبال والوديان والسهول والغيوم وأشكال الكائنات البيولوجية المختلفة واشكال الاجرام السماوية واشكال المجتمعات والقيم السايكولوجية . وبعض هذه الصور متشابهة رغم خضوعها إلى انظمة مختلفة جداً فشكل الخلية العصبية مثلاً يشبه شكل الشقوق الموجودة على سطح الجدران القديمة . كما ان بعض هذه الاشكال تظهر أمامنا كأنها مستقرة ثابتة وبعضها متحركة ، وحركتها تبدو أحياناً منتظمة دورية وأحياناً متغيرة وأحياناً تصاعدية تطورية . فهي اما مستمرة أو متقطعة . أي في الطبيعة نوعان من الأفعال .

١ ــ مستمرة مثل دوران الكواكب حول الشمس .

٢ ــ متقطعة مثل انقسام الخلية وتكوين الجنين .

ولقد كشف تاريخ البشرية والعلم ان الانسان كان يحاول دائماً فهم هذه الاشكال والظواهر تارة لاشباع غريزة المعرفة وتارة لاستخدام الطبيعة عقلانياً لأجل مصلحته أو لأجل البقاء في انسجام معها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التفاضل والتكامل لغة رياضية لدراسة الفلك والفيزياء :

من أول الانجازات الرياضية العملية المدهشة التي حققها العرب تمثلت باكتشافهم الصفر وادخاله في النظام العشري والجبر والمثلثات قبل أكثر من ١٠٠٠ سنة . اما الانجاز الرياضي العظيم الثاني فكان قبل ٣٠٠ سنة على يد نيوتن وليبنتز، حيث ربطا حساب التغيرات الصغيرة والتي ماهي الا تصورات ذهنية تجريدية مع سلوك الانظمة الميكانيكية والاحداث الفيزيائية الأخرى ولقد طور كل من جاوس واويلر واينشتين هذا المنهاج الرياضي واضعين اطاراً علمياً ينظم العلاقة بين التفاضل والتكامل وبين الفيزياء .

أما البيولوجيا والعلوم الانسانية كالاقتصاد والاجتماع والاخلاق والفلسفة وعلم النفس وجميع الأحداث الطبيعية المتقطعة كتشقق الجبال وانكسار القضبان

الحديدية الواقعة تحت ضغط بقيت بعيدة عن الفهم الرياضي حيث تناولتها اللغة لتقوم بتفسيرها وفهمها .

رينة توم ونظرية الكوارث :

ان نظرية الكوارث ما هي الا لغة رياضية جديدة لاستجواب الطبيعة وفهم كثير من ميكانيكية الظواهر التي بقيت مغلقة أمام نظرية التفاضل والتكامل كانقسام الخلية ونمو الجنين والتغيرات السايكولوجية والاقتصادية المفاجئة .

ونظرية الكوارث هذه وضعها عالم الرياضيات الفرنسي رينه توم في منتصف الستينات ثم طورها العالم البريطاني كريستوفر زيمان في السبعينات . وهي أهم نظرية رياضية بعد التفاضل والتكامل تنتمي إلى علم الرياضيات المسمى بالتيبولوجي والذي يتعامل مع الظواهر لا كأرقام بل كصورة أيضاً . وترى هذه النظرية أن هناك سبعة أشكال أولية من الكوارث (التغيرات) .

ووضع رينة توم لهذه الاشكال السبعة المحدودة اسماء غريبة . ولقد أيد كثير من علماء الرياضيات الانماط التيبولوجية التي ابتكرها توم لدراسة الطبيعة فيقول لين آرثر استاذ علم الرياضيات في جامعة مينيسوتا (ان الذهن حين يتعامل بالارقام فقط فانه يتحرك على خطوط طولية ولكن عند تحويل المعضلة إلى صورة فان الذهن يستطيع الاحاطة بالمشكلة كلها وبالتالي تتضح امامه افاقاً واسعة تمكنه من ايجاد حلول خلاقة) . ويقول العالم البريطاني كريستوفر زيمان « ان نظرية الكوارث ستساعد العلوم الانسانية العديدة مثل علم الاجتماع والنفس والاقتصاد والعلوم البيولوجية من تحويلها إلى علوم قاطعة كالفيزياء والكيمياء » . اما ايان استيوارت العالم البريطاني في الرياضيات فيقول « ان فهم ودراسة نظرية الكوارث ستزودنا بقدرة نادرة على الغور في اعماق العالم الذي نعيش فيه » . ويقول عالم الفيزياء الحيوية الكسندر ودكوك « ان جميع الكائنات العضوية تملك اشكالاً مختلفة ومحدودة ولكن علم الوراثة ونظرية دارون لا تقدم سوى اراء عامة حول حقيقة هذه الاشكال وبعد سنين محدودة تصبح نظرية الكوارث قادرة من تطبيق افكارها على علم البيولوجية لحل معضلة تطور الاجناس والاجنة » . وتكمن قوة هذه النظرية في شموليتها أولاً وفي جمال بساطتها ثانياً وفي تكاملها النظري ثالثاً . فهي تؤكد أن

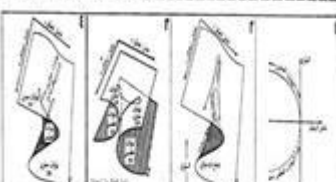
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العمليات والصور الطبيعية لا تعرف العشوائية والفوضوية بل تخضع إلى انظمة متزنة اما ديناميكياً واما استاتيكياً وسبب هذا التوازن يعود إلى عوامل خارجية معينة ومتغيرات داخلية عديدة تتخذ لنفسها أقل ما يمكن من الجهد ليستقر النظام في وضع متزن. وترى النظرية أن العوامل الخارجية لا يمكن أن تزيد على أربعة والغريب ان هذه العوامل الأربعة تذكرنا بمتصل المكان والزمان المتكون من أربعة ابعاد، ثلاثة منها مكانية والرابع زماني.

وتؤكد النظرية أن أي تغير في العوامل يؤدي إلى تغير في الصورة الجديدة وهذه الصورة لا يمكنها أن تأخذ في فترة محدودة من الزمن الا احد الانماط السبعة من الاشكال البدائية التي ابتكرها توم اما الشكل النهائي الذي يأخذه النظام فهو نتيجة للتنسيق والانتظام الذي تشكله هذه الصور فيما بينها. أي أن الطبيعة تتكلم بلغة خاصة كلماتها سبعة، وهذه الكلمات السبعة هي نظرية الكوارث الخاصة. أما نظرية الكوارث العامة فما هي الا نتيجة استخدام هذه الحروف بديناميكية معينة. وهذا يذكرنا بشفرة الحياة (D. N. A.). فالمضاربة السوقية مثلاً تعتبر الهبوط من سطح معين إلى سطح آخر ومن ثم فان بدراسة ثنايا وأغوار وأطراف هذا السطح الجديد فانه يمكن الالمام بالمعضلة بشكل موضوعي أكثر. ولقد صمم زيمان نماذج رياضية لضربات القلب كما وضع نظماً رياضية عن كيفية تحول النطفة إلى جنين مستخدماً نظرية الكوارث. واكدت التجارب التي قام بها علماء الأحياء بصحة هذه النماذج. كما صمم زيمان عدداً من نماذج لأمراض نفسية وتركها لعلماء النفس لاثبات فائدتها وصحتها. وحاول توم نفسه تطبيق نظرية الكوارث على كيفية نشوء اللغة عند الانسان. انه لشيء غريب أن تتحكم نفس الأسس الرياضية في شفرة الوراثة وتطور الجنين وتحويل الكلمات المقروءة إلى جملة.

فالنظام البيولوجي الذي يظهر حيناً ساكناً ما هو الا حالة من التوازن الديناميكي سببه اتخاذ مكوناته الحد الادنى من الجهد. فأي نظام في الطبيعة له جهد معين و يتقرر سلوكه من خلال عوامل تحكم لا تتجاوز الأربعة، كما ولا يمكن أن يكون له أكثر من سبعة أنماط انقطاع كيفية مختلفة، يتخطى عن طريقها حدود التوازن القديم لينتقل إلى نظام جديد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



حالم هندسية ونوع جناحه الكوكب

السفلة الأولى:

(1) the fold catastrophe, (2) the cusp catastrophe, (3) the swallowtail, (4) the butterfly, (5) the elliptic umbilic, (6) the hyperbolic umbilic and (7) the parabolic umbilic.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جميع بقايا من النفوس عند أي حالة
هذا؛ لم تر في عبارة عن حالة نفس
الهوى الديناميكي للنظم الحضاري يسير
وإلى الحالة التي سبقا عند حدوث اضطراب
مرتبط في هذا الهوى، إلا عند حدوث الكوارث. وهكذا يجوز
بيكاري سميثر، بعض الثبات للنظم، أو سيولة
ثبوتاً مختلفة. الأرقام الطبيعية هي توازن. ثابتة الرأس
وأيضاً تحدث على نواتي المنحنيات والوجه الثالث، فهي أساسية
بيد فوق بكل أن يحدث فيها طي هذه الجوانب، والحجم
يتذكر أن أية تغييرات، طفيفة في الجوانب الثلاث المنحنيات قد
وإذا في تغيرات جذرية في جذوة أو بنية الحوالي الكوارث.
مثلاً بطل الموج الثاني في صلّ المنحنى ذا سيولة رقم

محافظة على ثباتها لك. ولا شكّ في هذه الحالة الذي تضعه للتساؤلات. وهو أن الكوارث في الطبقة، فأنها
فوه، ويرى طالبتها بذاتها لذلك، بل في كتابه تكون طلاقاً ما في الجوانب الطبيعية العامة التي كما مضوها. مست
الكوارث أو حدوث الحالة. عبوانها أو نمو ذاته التنفيس.

والظاهر ان ولادة الاشكال وتنوعها تخضع لمنطق داخلي هو رياضيات الثبوت البنيوي الذي هو نوع من الضرورة الموضوعية تسلكها المواد الكيمائية لاعادة ترتيبها الهندسي ــ الفراغي وعالم الرياضيات يبدأ عند دراسته مشكلة معينة بانتقاء المتغيرات الداخلة في المشكلة ثم تكديس أكبر قدر ممكن من المعلومات الاحصائية السلوكية في العداد الالكتروني لأجل وضع (نموذج) كارتي بعد ذلك يساعد على التنبؤ بالحوادث بشكل أدق من تلك التي يحصل عليها بواسطة الطرق الاحصائية المعروفة .

ان هذه النظرية ستساعد علماء الأحياء الذين تكونت لديهم ثروة من الحقائق التجريبية من استنباط نظرية شاملة لافتقارهم إلى المنهج الرياضي .

الخلفية الفلسفية لنظرية الكوارث

في الحقيقة ان نظرية الكوارث ما هي الا نظرة نحو العالم . وهذه النظرة لا يرجع تاريخها إلى الأمس القريب بل إلى الماضي البعيد عندما صاغها المفكر اليوناني هيراقليط فلسفياً فجعل من الصراع حجر الزاوية لكل موجودات الطبيعة معتبراً الكون مجموعة من الاضداد المتقابلة . واليوم تشكل نظرية الكوارث البديل الرياضي ــ الهندسي لتلك الفلسفة . فهي نظرية تحاول أن تصبغ المعرفة الانسانية بصيغة موحدة لتعطيها شمولية ومعنى وذلك بدمجها الرياضيات واللغة والفلسفة .

مستقبل النظرية الكوارث

عندما يتمكن علماء الرياضيات في المستقبل من ربط نظرية الكوارث بنظريات رياضية أخرى كالتفاضل والتكامل ونظرية السيبرنيكا ونظرية المعلومات والاحتمال ونظرية الصحيح الرياضي يكونون قد اعطوا لنظرية الكوارث شكلاً هندسياً رياضياً شاملاً يساعدنا علمياً وحدسياً على فهم اسباب النظام واستبصار اللانظام الموجود ضمنياً داخل النظام لا بصفته خطأ بل كقوة دافعة لتغير الروتين وهدمه وتحويل اللازمني الناتج من الثبوت البنيوي إلى زمني . أي تحويل الشكل القديم إلى شكل ذا بنائية جديدة . انها سوف تساعدنا على تفهم الزمن وتخطي الخطأ . وهذا لا يتم الا اذا تخلى العلم عن الحتمية الميكانيكية القديمة وتبني حتمية أكثر موضوعية معتبراً الاحتمال والمصادفة ليس دليلاً على جهلنا أو

على عشوائية وفوضوية الطبيعة و يتم كذلك باهمال بعض المفاهيم المسبقة و باتخاذ موقف جديد ، موقف يرى في المصادفة كأساس موضوعي للضرورة و وجهاً آخر للحرية وذلك بعد ادراك المغزى العلمي والعملي لنظريات الاحتمال والمصادفة وعدم اليقين .

مغزى يربطنا أكثر بالقوانين الطبيعية ويحررنا من الميتافيزقية والمادية الميكانيكية والزيف الفوضوي لفائض الحرية .

الدكتور صباح غالي

المصـــــادر:

١ ــ مجلة الف باء العراقية : نظرية الكوارث : نظرية رياضية شاملة .

٢ ــ مجلة اخبار المعهد الكويتي للابحاث العلمية/ مجلد ١ عدد ١ يناير ٨١ ص ١٨ (البديل الطوبولوجي لمناهج العلوم غير الفيزيائية) .

٣ ــ فلسفة المصادفة/ بقلم محمود أمين العالم/ دار المعارف بمصر .

1 — Scientific American April 1976 P. 65
(Catastrophe Theory By ZEEMAN.

2 — Encyclopaedia Britanica Year Book 1977 Science And The Future, P. 356. (CATASTROPHE THEORY)

3 — La Recherche : La Theorie Des Catastrophes.
NO. 81 September 1977 PAR IVAR EKELAND.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com